# أشكال الصراع في القصيدة العربية

الجزء الرابع

(عصر بنى أمية)

دكتور/عبدالله التطاوى

الناشر
مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد - القاهرة

أسم الكتاب: أشكال الصراع في القصيدة العربية الجزء الرابع

أسم المؤلف: د/ عبدالله التطاوي

أسم الناشر: مكتبة الانجلو المصرية

أسم الطابع: مطبعة محمد عبد الكريم حسان

رقم الايداع: 13976 لسنة 2004

الترقيم الدولي: I-S-B-N 977-05-2069-I

بسم الله الرحمن الرحيم

## مقـــدمة

فى موقف تحليلى مع النص الشعرى تحاول هذه الدراسة أن تستكشف أشكال الصراع فى عصر بنى أمية من خلال شعرائه فحولهم ومغموريهم على السواء ، ومن منطلق تأملى قد يطول حول النص يتوقف البحث ليكتشف ملامح العصر ، وماتركه من أصداء واضحة كشفتها عبقريات شعرائه ، واحتوتها ملكاتها الإبداعية سواء فى عباءة النمط الصراعى ، أو فى إطار الاتساق مع ذواتهم وتجاربهم .

هذا الجزء من الدرس – إذن – يقوم على منهج تحليلى ، يأخذ فى الاعتبار محاولة استقصلاء الجوانب التى يمكن أن تؤثر فى فن القصيدة ، على مستوى الصياغة الجمالية والمحتوى معاً ، بما يشى بالتعرف على دقائق الحياة فى العصر موضوع الدراسة ، واستجلاء أبعاده وجل ملامحه .

وأخذا بالمبدأ النقدى فى مواقف الإبداع من التسليم بأن الفن اختيار إيجابى لإحدى الشرائح الاجتماعية التى تتسق معها رؤية المبدع ، فإن هذا القسم من الدراسة يحاول أن يختار – أيضاً – من ظروف العصر ، ومن مواقف الشعراء مايمكن أن يضع أمامنا صورة واضحة جلية للحياة فيه ، سواء على المستوى النفسى أو الفنى ، أو الاجتماعى ، أو السياسى ، أو الأخلاقى أو العاطفى .

على أن السعى خلف هذه الجوانب بدا محركاً أساسياً لاقتحام العصر ، وإن لم يكن هو الأساس الوحيد الذى انطلق منه البحث ، ولكنه يظل واحداً من ضروراته التى تسعى إلى التعرف على مختلف أنماط فن القصيدة ؛ الأمر الذى أدى – بدوره – إلى ضرورة التوقف أولاً عند ظروف العصر ، والتعرف على طبيعة المؤثرات ، وعلى رأسها المؤثر الإسلامى الذى أصابه التطور عما كان عليه الحال فى العصر السابق ، ثم ما أصاب المعجم الإسلامى على ألسنة الشعراء من تحول يكشف عن طبيعة فكرهم الجديد ، خاصة حين امتزج ذلك الفكر بظروف حضارية وسياسية جديدة ، أسهمت – هى الأخرى – فى تحوله وتطوره بشكل ملحوظ ، يدعو إلى مزيد من التأمل مع ضرورة التوقف والتحليل عند أبعاده المختلفة .

ونظراً لأن البحث يستهدف الدراسة الفنية للقصيدة من واقع علاقتها بشكل الصراع كانت الانتقالة فيه سريعة إلى هذا الجانب الذى يضم الاتجاهات ، ويسجل الظواهر الفنية المتميزة التى عرف بها العصر ، وعرفت هى به ، فكانت علامات مميزة لشعرائه على المستويات الذاتية والغيرية من ناحية ، وعلى مستوى التعامل مع أداة الشعر وصيغ المعالجة من ناحية أخرى .

ومن منطق التأكيد على هذا الجانب الفنى أخذت فصول الدراسة منحى نصياً دار معظمه حول رصيد الفحول فى بعض قصائدهم ، مع تنوع الموضوعات التى شغلوا بها ، فكشف – بذلك – عن مواقفهم الصراعية السياسية أو حتى فلسفاتهم الخاصة ، أو مواقفهم من خصومهم فى خضم التيارات الهجائية الجديدة التى أضحت فى حاجة إلى إعادة تقويم حول إصدار الأحكام لها أو عليها ، أعنى بذلك فن النقائض وما أصابه من تجاوزات أخلاقية واجتماعية أساءت إلى الحضارة العربية خاصة بعد ذلك فى العصر العباسى وانتشار موجة الشعوبية .

وماكان لتلك الرؤية أن تكتمل إلا بمحاولة استقصاء المواقف ، خاصة ما بدا منها مطروحاً على المستوى الذاتى فى أحاديث الغزل ولوحاته ، تلك التى وزعت فى شكل مدارس فنية ، بدا بعضها قريباً من حس الحضارة لدى بعض الشعراء فى المدن الحجازية ، وبدا البعض الآخر شديد التمسك بالبداوة لدى فريق آخر منهم ظل مشغولاً بالقيم الاجتماعية التى تفرضها عليه القبيلة ، ولايستطيع إلا إعلان الخضوع لها . ومع هذين التيارين يظهر اتجاه ثالث يبدو له تميزه الخاص ، مما يدعو إلى وقفة خاصة أيضاً عن تحليله أو تقويمه .

من هذه المنطلقات الفنية يبدأ هذا الدرس التحليلى لصراعات العصر الأموى لعرض نماج نصية ، يطمح من خلالها إلى كشف اتجاهات مدارس الشعر فى هذا العصر ، استكمالاً لأشكال الصراع الواقعية فيه ، فإذا كان هذا الاختيار قد أصاب فوقع على الجيد منها فبها ونعم ، وإن كانت الأخرى فحسبه أنه استكمل طريقاً شقة الجزء الأول منه ليظل فى حاجة إلى دراسات أخرى كثيرة تأخذ على عاتقها – أمل ماتأخذ – الإنطلاق من النص الشعرى ، قبل إصدار الأحكام النقدية ، أو الأخذ بأى منها على مستوى التحليل أو التقويم على السواء .

وفى أدبنا العربى تعددت الدراسات التى شغلت بعصر بنى أمية ، فرصدت تاريخ العصر ، وتوقفت عند مدارسه الفنية ، واتجاهات شعرائه ، وبقيت منطقة الصراع فى إطار النص الشعرى وعالم القصيدة مجالاً طيباً قابلاً للحوار الطويل الذى يمتد ويتجدد ، ويقبل مزيداً من الآراء بعيداً عن اللجوء إلى كلمة أخيرة لايحسن أن تقال فى مجال الدراسات الأدبية ، بحكم مرونتها ، وقابلتها لاجتهادات الباحثين على مدار الحركة الأدبية وتعدد الأجيال من دارسيها .

والله من وراء القصد وهو سبحانه يهدى سواء السبيل ،،،

**عبدالله التطاوى**

**القاهرة ١٩٩٢**

## القسم الأول

# قراءات نصية حول مستويات الصراع وأنماطه

## الباب الأول

## مع شعراء النقائض

**الفصل الأول**: مع شعراء البلاط والنقائض

أ– الأنا والآخر (الرائية)

ب– النموذج التراثى والجديد (اللامية)

جـ– الخلاص من الانقسام عبر الفلسفة الخاصة (اللامية)

**الفصل الثانى**: المنطق القبلى وتوجهات الشاعر (مع جرير)

أ– إحياء الصراع القبلى (البائية)

ب– لغة الصراع مع التراث (اللامية)

**الفصل الثالث**: مع الفرزدق

أ– الصراع المعلن

ب– الرد الصريح

# الفصل الأول

## مع شعراء البلاط والنقائض

أ- الأنا والآخر (الرائية)

ب- النموذج التراثي والجديد (اللامية)

جـ- الخلاص من الانقسام عبر الفلسفة الخاصة (اللامية)

## (١) الأخطـــل

وهو غياث بن غوث بن الصلت بن طارقة بن عمرو ... لقب بالأخطل من الخطل فى القول ، وهو الفحش كما تسجل ذلك بعض روايات القدماء ، يرجع نسبه إلى قبيلة تغلب إحدى قبائل ربيعة المشهورة ، ومعروفة مكانة «تغلب» فى الجاهلية وما ينسب إليها من وقائع كثيرة مع بطون من «تميم» وقد انتصرت فى بعضها على يربوع ، وهزمت فى بعضها الآخر أمام يربوع وسعد .

وقد حظيت «تغلب» بمجموعة من شعرائها الكبار منذ الجاهلية فكان منهم «المهلهل» و«عمرو بن كلثوم» و«الأسود» و«عباد» وغيرهم ، وهؤلاء قد أعلوا شأنها ، وضخموا مكانتها بين قبائل الجاهلية ، حتى صارت معلقة عمرو بن كلثوم بمثابة أنشودة «قومية» يترنم بها كل تغلبى رمزا لعزة قومه . ثم حظيت تغلب فى عصر بن أمية بالأخطل ، وقد عرف العصر مكانته الفنية أيضا ، وقومه النقاد ، فوضعه أبو عمرو بن العلاء – كما يقول أبو عبيدة – ضمن فحول الشعر فى عصره ، وعلى مذهب النقاد فى تفضيل الجاهليين قال فيه «لو أدرك الأخطل يوما واحد من الجاهلية ما قدمت عليه أحدا» .

واستطاع الأخطل أن يتخطى حدود فرديته وقبيلته ، فكان واحد من القمم التى اجتذبها البلاط الأموى ، وقد ازدادت صلته وتوثقت بيزيد بن معاوية منذ خلافة أبيه ، حتى إذا تولى الخلافة ارتفعت مكانة الأخطل عنده ، فكان من أقرب الشعراء إليه ومن أقرب ندمائه إلى نفسه أيضا .

وبوفاة «يزيد» وتنازل ابنه «معاوية» عن الخلافة دبت فتنة الصراع على السيادة، وانتهى الأمر لصالح مروان بن الحكم، وكانت الخلافة من نصيب عبد الملك ابن مروان ، وعندئذ آثر «الأخطل» أن يتجنب مؤقتا الصراعات السياسية ، فراح يوظف شعره فى خدمة قومه ، ليؤدى واجبه القبلى ، فوجه قصائده لصالح «تغلب» ، حتى إذا انتهى الصراع «القيسى التغلبى» على يد «عبد الملك» حين أصلح بين القبيلتين فى العام الثانى والسبعين للهجرة ، عاد الأخطل إلى حالة الهدوء النفسى كما كان قبل تلك الصراعات، وعادت صلته بالبلاط الأموى ، حتى أصبح شاعر الخلافة، والشاعر الخاص لعبد الملك ، وعنده بلغ درجة عالية رفعته عن بقية شعراء العصر ، وكانت خطوة مؤثرة فى حياته الأدبية ، إذ كان من نتاج تلك الفترة رائيته المشهورة التى أنشدها فى مدح عبد الملك ، والدفاع عن الأمويين ، والفخر بقومه ، وهجاء

خصومهم ، وسوف نقف عندها تحليلا لنرى كيف مزج فيها بين تلك اللوحات وكشف أبعاد تلك الصراعات ، وكيف رسم معها لوحات تصويرية فى فن الغزل والوصف ، لينتهل من الموقف بإجازة عبد الملك له بأنه أشعر العرب وشاعر بن أمية (١) .

ومع صعود الأخطل إلى القمة فى قصر الخلافة سُجل له صعود آخر فى فن النقيضة الأموية ، حتى صار واحدا من الأقطاب الثلاثة الذين تعلق بهم هذا الفن ، وارتبط باسمهم كطبقة متميزة : جرير والأخطل والفرزدق .

ولكن القمة بدأت تتزلزل تحت أقدام الأخطل بعد وفاة عبد الملك ، وبدأ يحس ضعف موقفه فى قصر الخلافة ، وأحس ممالأة الوليد لجرير وانصرافه عنه إليه ، ولكنه لم يشأ أن يقطع صلته بالبلاط نهائيا ، فظل يمتدح الوليد نفسه فى ثلاث من قصائده ، ثم استمر فى مدح بعض أمراء الدولة وأشرافها ، ليشبع فى ذاته رغبة المادح التى تحقق فيها تفوقه فى مرحلة سابقة ، حتى أصبح المدح موضوعا مميزا لفنه الشعرى ، فآثر ألا يحيد عنه أو ينصرف إلا إليه .

وكان الأخطل نصرانيا مما أثر بالضرورة فى صراعاته الفكرية خاصة فى معارك النقائض ، وفى عالم النقد وجد مكانته بين الفرزدق وجرير ، حيث جعل ابن سلام ثلاثتهم فى طبقة واحدة ، جعلها أولى طبقات شعراء الإسلام، وإن كان الإجماع لم يقع على تفضيل واحد منهم «وتعددت الروايات حول استحسان موقعه الفنى ، والإشادة بمكانته لدى طائفتى الشعراء والنقاد ، فحين سأل نوع بن جرير أباه عنه آثنى عليه ، وسئل حماد عنه فقال : ما تسألونى عن رجل قد حبب شعره إلى النصرانية ، وقيل إن جريرا سئل أى الثلاثة أشعر ؟ فقال أما الفرزدق فتكلف منى لا يطيق ، وأما الأخطل فأشدنا اجتراء ، وأرمانا للفرائص ، وأما أنا فمدينة الشعر .

ويبقى من هذه الآراء رأى الأخطل نفسه فى فنه الشعرى ، فقد حلف باللات أنه أشعر من جرير والفرزدق ، فقد روى شيخ من قريش أنه رآه خارجا من عند الملك فلما انحدر دنا منه فقال : بأبا مالك ، من أشعر العرب؟ قال : هذان الكلبان المتعاقران من بنى تميم فقلت : فأين أنت منهما ؟ قال : أنا واللات أشعر منهما قال : فحلف باللات هزؤا واستخفافا بدينه .

وفى بعض الروايات أن الأخطل قال : فضلت الشعراء فى المديح والهجاء والنسيب بما لا يلحق بى فيه ، وقد مدح أبو العياش شعرا له فى بنى أمية . وفضله

---

(١) تراجع ترجمته وأخباره فى الأغانى ٨ / ٢٨٠ وما بعدها.

عمر بن عبد العزيز على جرير ، كما أثنى عليه الفرزدق .

وسواء أخذنا بشهادة الأخطل لنفسه أو بشهادة شعراء مدرسته له أو نقاد عصره، تبقى مكانته الفنية رهنا بكل هذا الجدل الذى دار حوله ، كما نستطيع تبينها من الوقفة التحليلية عند نماذج من شعره ،ولعل أول ما نحلله منها يرتبط بدوره فى صراعات البلاط الأموى فى تلك الفترة التى بلغ فيها القمة بحكم صلته بعد الملك ، حتى بلغت حد التدليل ، إذا أخذنا بما يروى من أن عبد الملك قد استنشده شعرا فشرب خمرا ثم أنشده ، وأنه هجا جريرا فى حضرة عبد الملك ، وأنه دخل على عبد الملك هو سكران فخلط فى كلامه .

وعلى أية حال فقد هيئت للأخطل فرصة نادرة لدى الأمويين فى فترة اجتذبه فيها البلاط ، حين أحس ضرورة الاستعانة به ضد أنصار الشيعة المناوئة للأمويين ، مما يعود بنا وبالشاعر إلى عهد معاوية ، حيث يقال أنه استدعاه وحضه على مهاجاة الشيعة ، وكانت تلك بداية الصلة الوثيقة له بالخلافة ، وزاد من دقة تلك الصلة علاقة قبيلته بالأمويين ، إذ كانت من القبائل التى سارت فى ركابهم مؤيدة سياستهم ، الأمر الذى سهل مهمة الأخطل ، فراح يمدح الأمويين ، ويفخر بقبيلته فى آن واحد ، فلم يضطرب بين الأمرين بل جمع من خلالهما أيضا هجاء طرحه على خصوم الأمويين، وخصوم قبيلته مما قد يزداد وضوحا فى قصيدة الرائية المشهورة التى يقول فيها :

(١) خفَّ القَطينُ فَرَاحُوا منكَ أو بكَرُوا
وأزعجتْهُم نوىً فى صَرْفِهَا غِيَر

(٢) كأنّنى شاربٌ يوم استُبدَّ بهم
مِن قَرقَفٍ ضُمِّنَتْها حِمْصُ أو جَدَرُ

(٣) جادَت بنا من ذَوات القار مُتْرعةٌ
كلفاءُ ينحَتٌّ عن خُرطُومها المَدَرُ

---

(١) خف : أسرع. القطين: المجاورون. أزعجتهم: أشخصتهم. النوى: الجهة التى يقصدونها. الصرف: التقلب . الغير : التغير .

(٣) ذوات القار: المطلية بالزفت . الكلفاء: التى فى لونها كلف وهو بين السواد والحمرة. الخرطوم: أول ما ينزل من الخمر. يحت المدر : يفض ختام الخابية من الطين.

(٤) لذْ أصابَتْ حُميَّاها مقاتله
فلَمْ تكَدْ تنْجلى عن قلبه الخُمُرُ

(٥) كأننى ذاك أو ذو لَوْعة خَبلَت
أوصالَهُ أو أصابَتْ قلبَهُ النُشَرُ

(٦) شوقاً إليهم ووجداً يوم أُتبعُهُم
طَرْفِى ومنهُم بجَنْبَىْ كوكبٍ زُمَرُ

(٧) حثُّوا المَطِىَّ فولَّتْنا مناكبها
وفى الخُدور إذا باغمْتها الصوَرُ

(٨) يُبْرقنَ للقوم حتى يَخْتَبِلْنَهمُ
ورأيُهُنَّ ضعيفٌ حينَ يُخْتَبَرُ

(٩) ياقاتلَ اللهُ وَصْلَ الغَانيات إذا
أيقَنَّ أنَك مِمَّن قد زَهَا الكِبَرُ

(١٠) أعرَضنَ لَمَّا حنَى قَوسى مُوتِّرُها
وابيضَّ بعد سواد اللِّمَّة الشَّعَرُ

(١١) ما يرعوينَ إلى داعٍ لحَاجَته
ولا لهُنَّ إلى ذى شَيْبَةٍ وَطَرُ

(١٢) شَّرقن إِذ عَصَر العِيدانَ بارحهُا
وأيبَستْ غير مجرى السِنَّة الخُضَرُ

---

(٤) الخمر ج خمرة: وهى خمرة الشراب وتكسره . حميا الخمر : شدتها وصلابتها.

(٥) خلبت: أفسدت. الأوصال: المفاصل أو الأعصاب ج وصل. النشر ج نشرة: وهى التعويذة أو الرقية.

(٦) كوكب : رابية بالخابور. الزمر : الجماعات.

(٧) باغمتها : كلمتها (وأصل البغام للظباء) زها: استخف. الصور : الدمى:

(٨) يختبلنهم: يخدعهم ويفسدن قلوبهم أو يختبلنهم بمعنى يلقينهم فى الخبالة.

(٩) يا قاتل الله: يقصد بها هنا التعجب لا الدعاء.

(١٠) القوس: هنا الظهر المنحنى . موترها: الله عز وجل . اللمة : الشعر المجتمع .

(١٣) فالعَيْنُ عَانيةٌ بالماء تسفحُهُ
من نيَّةٍ فى تلاقى أَهْلِها ضَرَرُ

(١٤) مُنْقضبين انقضاب الحَبْل يتبعُهم
بين الشَّقيق وعين المُقْسم البَصَرُ

(١٥) حتَّى هَبَطْنَ من الوادى لغَضْبَته
أرضٌ تحلُ بها شيبانُ أو غُبَرُ

(١٦) حتى إذَا هُنَّ ورَّكْنَ القَصيم وقَدْ
أشْرَفْنَ أو قلن: هذَا الخندَق الحَفَر

(١٧) وقَعْنَ أُصْلاً وعُجْنَا من نَجائبنا
وقد تُحُيِّن من ذى حاجةٍ سَفَر

(١٨) إلى امرىءٍ لا تُعَدِّينا نوافلُه
أظفرهُ اللهُ فليهنأ به الظَّفَرُ

(١٩) الخائض الغمرِ والميمون طائرُه
خَليفةُ الله يُسْتَسْقَى به المَطَرُ

(٢٠) والهمُّ بعدَ نَجيِّ النفسِ يبعثُه
بالحَزْم والأصْمَعان : القلبُ والحَذرُ

(٢١) والمستمرٌ به أمرُ الجميع فَمَا
يَغْتَرُّه بعد توكيد له غَرَرٌ

---

(١٣) العانية: المكلفة بالبكاء المعناة به.
(١٤) المقسم: أرض بالجزيرة . الشقاق : رمال بينها فسح متباعدة.
(١٥) الغضبة: الصخرة. غبر: ابن عنم بن حبيب بن كعب.
(١٦) وركن : خلفن. القصيم: رمال تنبت الغضا. وقعن : نزلن.
(١٧) أصلا: عشيا. تحينت الشيء : إذا تعمدت وقته. الحفر : المحفور.
(١٨) لا تعدينا : لا تتركنا. النوافل : الهبات .
(١٩) الغمر: الماء الكثير وبه أراد شدة الحرب. الميمون الطائر: المبارك الحظ .
(٢٠) نجي النفس : ما ناجي به نفسه . الأصمع : الذكى الحاد.
(٢١) أى استمر به أمر الناس فاستقام وصلح.

(٢٢) ومـا الفـراتُ إذا جـاشَتْ حَـوالِبُـهُ
في حـافَـتَـيْـه وفى أوْسَـاطه العُـشَـر

(٢٣) وذعذعتْـهُ رياحُ الصَّيْف واضطربَت
فـوق الجـاجئ مـن آذيّه غُـدُر

(٢٤) مُسْحنْفراً من جبال الرُّوم تسْتُرهُ
منهـا أكـافـيفُ فـيهـا دُونَهُ زَوَرٌ

(٢٥) يومـاً بأجـودَ منه حين تسـأله
ولا بأجـهـرَ منهُ حين يُجتـهـرُ

(٢٦) ولم يزَلْ بك واشـيـهم ومكرُهُمُ
حـتى أشـاطُوا بغَـيْبٍ لحْمَ من يَسَـروا

(٢٧) فـمَنْ يكُنْ طَاوِياً عنّا نَصِيحتَـهُ
وفى يديْه بدُنْيـا غـيـرنا حـصَـرُ

(٢٨) فـهْـوَ فـداءُ أمـيـر المؤمنين إذا
أبدَى النواجـذَ يـومٌ باسلٌ ذكَـرُ

(٢٩) مـفـترشٌ كـافتـراش اللّيَث كلكله
لوقـعـةٍ كـائنُ فـيـهـا له جَـزَرٌ

---

(٢٢) حـوالبـه: مـواده التى تصب فيه يريد أنه يقتلع بجريه الشجر. جاشت : زخرت واضطربت. العشر: كبار شجر العضاه .

(٢٣) ذعذته : فرقته . الآذى : الموج. الغدر ج غدير. جآجئه : صدوره .

(٢٤) أكافيف: مناكب من الجبال وجوانب وحيود (ج إكفاف). المسحنفر: المتدفق السريع الجرى. الزور: الميل.

(٢٥) الجهير : الجسيم الرائع .

(٢٦) يسرت الناقة إذا جزأت لحمها أجزاء. أشاطوا: فرقوا، يعرض بعد الله بن الزبير فيقول : لم يزالوا يمكرون بك حتى عاد مكرهم عليهم فمزقوا لحومهم.

(٢٨) النواجـذ ج ناجـذ وهو الضـرس الذى يلى الناب. البـاسل : الكريه الشـديد. الذكـر : الصلب العسير.

(٢٩) المفترش: البارك على صدره . الكلكل: مقدم الصدر. الجزر: القتلى.

(٣٠) مُـقَـدمَ مـائتَىْ ألفٍ لَمْنزِلَةٍ
مـا إنْ رأى مِـثلَهُم جِنٌ ولا بَشَـرُ

(٣١) يغـشى القناطرَ يَبْنيـهـا ويهْـدمـهـا
مُـسَـوَّمٌ فـوقَـهُ الرَّاياتُ والقَـتَـرُ

(٣٢) حـتى تكونَ لهُم بالطَّفِّ مَلْحَـمَـةٌ
وبـالثَّـويَّة لَـمْ ينـبِـضْ بهَـا وَتَـرُ

(٣٣) وتسـتـبينُ لأقْـوَامٍ ضَـلالتُـهُمْ
ويسـتـقـيمُ الذى فى خـدِّه صَـعَـرُ

(٣٤) والمسـتَـقِلُ بأثقَـال العـراق وقَـدْ
كـانَتْ له نعْـمَـةٌ فـيـهم ومُـدَّخَـرُ

(٣٥) فى نَبْعَةٍ من قـريش يَعْصِبُونَ بهـا
مـا إن يُوازىَ بأعْلَى نَبْـتِـهـا الشَّـجَـرُ

(٣٦) تعلُو الهِـضابَ وحلُّوا فى أرومَـتـهـا
أهلُ الرِّباء وأهلُ الفَـخْـرِ إنْ فَـخَـرُوا

(٣٧) وإنْ تَجَـدَّتْ علىَ الأَفَـاقِ مُظْلمَـةٌ
كـانَ لهم مَـخْـرَجٌ منهـا ومـعـتـصـرُ

(٣٩) أعطاهمُ اللهُ جَـدًّا يُنْصَـرون به
لا جـدَ إلاَّ صَـغـيـرٌ بعـدُ مُـحْـتَـقَـرُ

---

(٣١) المسوَّم : المعلم خيله بعلامات الحرب. القتر : الغبار.

(٣٢) أراد بلطف: مصعب بن الزبير الذى قتل بها. الثوية : بظهر الكوفة وبها قبر زياد بن أبيه. لم ينبض بها وتر: أى أنها حرب صعبة ليس فيها رمى وإنما فيها الضرب والطعن .

(٣٣) الصعر: الميل من الكبر والغرور .

(٣٤) المدخر : الصنائع المدخرة .

(٣٥) يعصبون بها: يجتمعون حولها. النبعة: ضرب من الشجر وهى أجودها.

(٣٦) حلوا : نزلوا الأورمة : الأصل . الربا: العدد والكثرة .

(٣٧) العياف : الشديد الكره. الخنا : الفحش.

(٣٨) تدجت: أظلمت. المعتصر: الملجأ.

(٣٩) الجد: الحظ.

(٤٠) لَم يأشـرُوا فـيـه إذْ كـانُوا مَـوَاليـهُ
ولو يكونُ لقـــومٍ غـــيـــرَهم أشِـــرُوا

(٤١) شـمسُ العَـداوةِ حتىٰ يُـسْـتَـقَـادَ لَهُمْ
وأعظَمُ النّاس أحـــلامـــاً إذا قَـــدَرُوا

(٤٢) لا يسـتـقلُ ذَوُو الأضْـغَـان حَـرْبَهُمُ
ولا يُبَـــيِّنُ فى عِـــيـــدانِهـم خَـــوَرُ

(٤٣) همُ الـذين يُبـــــارُونَ الريَـاحَ إذا
قلَّ الطَّعـــامُ على العَـــافين أو قَـــتَـــرُوا

(٤٤) بَنِى أُمـــيَّـــةَ نُعْـــمَـــاكُمْ مُـــجَلِّلَةٌ
تَمَّتْ فـــلاَ مِنَّةٌ فـــيـــهـــا ولا كَـــدَرُ

(٤٥) بنى أمـــيـــةَ قَـــدْ ناضَلْتُ دُونَكُمَ
أبنـاءَ قـــــومٍ هـم آوَوْا وهُـمْ نَـصَـــــرُوا

(٤٦) أفحَمْتُ عنكم بنى النَّجار قد علِمَتْ
عُلْيَـــا مَـــعَـــدٍّ وكـــانُوا طَالَمَا هَدَرُوا

(٤٧) حتى استكانوا وهُم منىِّ علىَ مَضَضٍ
والقَـــولُ يَنْفُـــذُ مـــا لاتَنْفُـــذُ الإبَرُ

(٤٨) بنى أمـــيَّـــةَ إنىِّ ناصِحٌ لكُم
فـــلا يَبِـــيـــتَنَّ فـــيكُمُ آمِنا زفَـــرُ

---

(٤٠) أشر : بطر . الموالى : الأولياء .
(٤١) الشمس ج شموس وهو الصعب العسر.
(٤٢) يستقل : يطيق. الأضغان: الأحقاد. يبين : يظهر ويبدو. إخلال: الضعف.
(٤٣) العافون ج عاف وهو طالب الخير والعطاء . قترو: أصابهم إخلال من المال.
(٤٤) المجللة : العامة الشاملة . الكدر : التنغيص.
(٤٥) أراد بالقوم الأنصار.
(٤٦) أفحمه : أسكته وقطعه عن قول الشعر.
(٤٧) المضض: الألم والوجع.
(٤٨) زفر: هو زفر بن الحارث أحد بنى نفيل بن عمر بن كلاب.

(٤٩) واتّخذوه عَدُوًّا إنّ شاهدَهُ
وما تغيبُ من أخلاقه دَعَر

(٥٠) إنّ الضغينةَ تلقاها وإنْ قَدُمَت
كالعَرِّ يكمُن حينا ثم يَنْتَشِرُ

(٥١) وَقَدْ نُصِرْتَ أميرَ المُؤمنينَ بنا
لمّا أتاكَ ببَطْنِ الغُوطَةِ الخَبَرُ

(٥٢) يُعرِّفُونَك رأسَ ابنِ الحُبَاب وقَدْ
أضْحى وللسَّيف فى خَيْشُومِه أثَرُ

(٥٣) لا يسمعُ الصوتَ مُسْتكًا مسامعُهُ
وليس ينطقُ حتّى ينطقَ الحَجَر

(٥٤) أمسَت إلى جانب الحَشّاك جيفَتُهُ
ورأسُهُ دونه اليَحْمُومُ والصُّوَرُ

(٥٥) يسألهُ الصُبر من غَسّانَ إذْ حَضَروا
والحَزْنُ: كيفَ وقَاكَ الغلْمَةَ الجَشَر؟

(٥٦) والحارث بن أبى عَوفٍ لَعِبْنَ به
حتى تَعَاوَرَهُ العِقْبَانُ والسُّبَرُ

(٥٧) وقيسَ عيلان حتى أقْبَلُوا رَقَصاً
فبايعُوك جِهاراً بعدَما كَفَرُوا

---

(٥٠) العر: الجرب.

(٥١) الخبر : يشير به إلى خبر مقتل عمير بن الحارث بن الحباب، ويروى أن الأخطل حين انتهى فى الإنشاد إل هذا البيت قال له عبد الملك بل الله أيدنى (الموشح ١٦٤ - ١٦٥).

(٥٢) الخيشوم: أعلى الأنف. (٥٣) المستك : الأصم.

(٥٤) الحشاك واليحموم والصور: أسماء مواضع.

(٥٥) الجشر: الذين يعزبون فى إبلهم. الجزن: معاوية بن عمرو بن عدى. الصبر: قبائل منها عمرو بن الحارص من الأزد وهى قبائل بالشام من غسان.

(٥٦) الحارث رجل من بنى عامر بن صعصعة. السبر: شبيه بالصقر . تعاوره: تنازعه وتداوله.

(٥٧) الرقص: السرعة فى الجرى. كفروا : جحدوا خلافتك.

**(٥٨) فلا هدىَ اللهُ قَيْساً من ضَلالَتِهم**

**ولا لعاً لبنى ذَكْوَانَ إذْ عَثَرُوا**

**(٥٩) ضجُّوا من الحرب إذْ عَضَّت غواربهم**

**وقيسُ عيلانَ من أخلاقِها الضَّجَرُ**

**(٦٠) كانُوا ذوى إمَّةٍ حتىَّ إذَا عَلِقَتْ**

**بهم حبائلُ للشَّيطان وابتَهرُوا**

**(٦١) صُكُّوا على شارفٍ صعبٍ مراكِبُها**

**حصَّاء ليس لها هُلبٌ ولا وَبَرُ**

**(٦٢) ولم يَزَلْ بسُلَيْم أمرُ جَاهلها**

**حتى تعيَّا بها الإيرادُ والصَّدَرُ**

**(٦٣) إذ ينظرون وهم يجنوْن حنظلهُم**

**إلى الزَّوابى ، فقُلنا : بُعدَ ما نَظَروا**

**(٦٤) كرُّوا إلى حرَّتَيْهم يعْمرُونَهُمَا**

**كما تكرُّ إلى أوطانِها البَقَرُ**

**(٦٥) فأصبحَتْ منهمُ سِنْجارُ خَالِيَةً**

**فالمحلبيَّاتُ فالخَابُورُ فالسُّرر**

---

(٥٨) لا لعًا: أى لا أقامهم الله من عثرتهم.

(٥٩) الغوارب: ج غارب وهو أعلى الكتف.

(٦٠) الابتهار: قذف الإنسان بالباطل . الإمة: النعمة.

(٦١) الشارف: الناقة الكبيرة الهرمة. الحصاء: التى لاوبر لها. الهلب : شعر الذنب أى أنهم حملوا على خطة صعبة من الحرب شبهها بالناقة الشارف.

(٦٢) جاهل سليم : أراد به عمير بن الحباب. وتعيَّابها: اشتد فعجزت عنه. الإيراد: الورود. الصدر: الرجوع.

(٦٣) الزوابى: أنهار فى الجزيرة مفردها الزابى وهو الزاب.

(٦٤) حرة بن سليم : هى أم صبار ويقال أنها شر مكان بالبادية .

(٦٥) سنجار والمحلبيات والخابور والسرر : مواضع فى الجزيرة .

(٦٦) ومـا يلاقُـون فـرّاصـاً إلى نَسَبٍ

حـتى يُلاقِيَ جَـدْىَ الفـرقَـد القَـمَـرُ

(٦٧) ولا الضِّبـابُ إذا اخـضرتْ عيـونُهُم

ولا عُـصَـيَّـة إلا أنهُمْ بَشَـرُ

(٦٨) ومـا سـعىَ منهمُ سـاعٍ ليُـدْرِكَنَا

إلا تقـاصَـرَ عنّا وهوَ مُنْبَـهِـرُ

(٦٩) وقـد أصـابت كُـلاَباً من عَـداوتنا

إحـدى الدّواهى التى تُخْـشَى وتُنْتَظَرُ

(٧٠) وقـد تفـاقَم أمـرٌ غـيـرَ ملتـئم

مـا بيننا فـيـه أرحـامٌ ولا عـذَرُ

(٧١) أمـا كليبُ بن يربوعَ فليسَ لهم

عـنـد المكـارم لا وِردٌ ولا صَـدَرُ

(٧٢) مُـخَلَّفُـون ويَقْـضى الناس أمـرهمُ

وهم بغَـيْبٍ وفى عـمـيـاء مَـا شَـعَـروا

(٧٣) ملَطَّمُـون بأعـقـارِ الحيـاض فـمـا

ينـفـكُّ من دارمى فـيـهمُ أثَرُ

(٧٤) بئسَ الصُّحَاةُ وبئسُ الشَّرْبُ شَرْبُهُمُ

إذا جَـرى فـيـهم المُزّاءُ والسَّكَرُ

---

(٦٦) فَرَّاص بن معبد بن مالك. جدى الفرقد: نجم يدور مع بنات نعش ولا ينزل به القمر أبدا .

(٦٧) الضباب: معاوية بن كلاب. عصية: من بنى سليم اخضرت : أسودت .

(٦٨) المنبهر: المعيى .

(٧٠) تفاقم : اشتد خلافه وفسد. الملتئم: المتفق المجتمع. الأرحام: الأنساب العذر: المعاذير (ج عذرة).

(٧١) كليب يربوع : قوم جرير .

(٧٢) التفارط : التسابق إلى الماء .

(٧٣) الغيب: ما غاب عن الأرض وتطامن. العمياء: الجهالة. الأعقار ج عقر وهو مقام الشاربة من الحوض وهو أقصى الحوض حيث تضع الإبل أخفافها.

(٧٤) الشرب: جماعة الشاربين. السكر: ضرب من الأشربة.

(٧٥) قـومٌ تناهَتْ إليـهم كلُّ فـاحـشَـةٍ
وكلُّ مُـخْـزِيَةٍ سُـبَّتْ بهـا مُـضَـرُ.

(٧٦) على العيَارات هَدَّاجون قَـدْ بلَغَتْ
نجـرانَ أو حُـدثت سـوءاتهم هَجَـرُ

(٧٧) الآكلونَ خـبيـثَ الزَّاد وحـدَهُمُ
والسـائلوُن بظَهْـر الغَـيْب : مـا الخَبـر؟

(٧٨) واذكُـرْ غـدانةَ عـدَّاناً مُـزَنَّمَـةً
من الحَـبَلَّق تُبْنَى حـولَهـا الصِّيَـرُ

(٧٩) تَمْذى إذا سَخُنَت فى قُبْل أذْرُعها
وتزرئمُّ إذا مـابلَّهـا المَطَرُ

(٨٠) ومـا غـدانةُ فى شيء مكانهم
الحـابسـو الشـاء حـتى تفـضُلَ السُّوَرُ

(٨١) يتـصلون بيـربوع ورفْـدُهُم
عند التـرافُـد مـغـمـورٌ ومـحـتـقَـرُ

(٨٢) صُفْرُ اللّحى من وقود الأدخنات إذا
ردَّ الرِّفَـاد وكفُّ الحـالبِ القِـررُ

---

(٧٥) المخزية: الفضيحة التى تخزى صاحبها.

(٧٦) الهدج : المشى المتقارب. العيارات : الحمير. نجران: موضع باليمن . هجر: موضع بالبحرين. سوءاتهم : فضائحهم.

(٧٧) خبيث الزاد: لحم اليرابيع والضباب.

(٧٨) المزنمة: التى قد تدلى تحت لحيتها زنمة. غدانة: ابن يربوع. الحبلق: أولاد المعز الصغار الأجسام القصار. الصير : الحظائر .

(٧٩) أى تمذى إذا ضرها الحر وتنقبض فى البرد. تمذى : تبول.

(٨٠) السوءر: هو ما يفضل فى الإناء أو الحوض .

(٨١) الرفد: الجمع والعدد .

(٨٢) الأدخنات : السرقين. الرفاد : قدح عظيم . والقرر ج قرة وهو البرد .

(٨٣) قـد أقـسمَ المجـدُ حـقًّا لايحـالفـهم

حـتى يحـالفَ بطن الرَّاحَـةِ الشَّـعَـرُ

(١)

تسير القصيدة فى إطار الشكل النمطى الموروث لقصيدة المدح العربية، إذ يوزعها الشاعر بين مقدمة وموضوع، وهو موقف طبيعى، لدى شاعر من شعراء عصر الإحياء واستدعاء الصورة التراثية التى دعت إليها طبيعة الحياة الأموية، بحكم الحفاظ على تراثها، ومعاودة النظر فيه، واتساقا مع عودة العصبية فى كثير من صورها ومظاهرها .

ومع تقليدية الافتتاح لا ينسى الأخطل أن يشير إلى تمايزه على الشعراء المسلمين من قرنائه ومعاصريه أمثال جرير والفرزدق ، وغيرهما، ممن وقفوا على الطلل ، أو تغزلوا نسيبا أو تشبيباً فى المقدمة . ولكن الأخطل يستعرض ضمن المقدمة موقفا خمريا يجعل منه مع رحلة الظعينة مع أهلها فى الصحراء مزيجا من الاستهلال الخمرى الغزلى فى آن واحد، وربما بدا مدفوعا إلى ذلك بخروجه عن دائرة الإسلام، بحكم نصرانيته من ناحية ، أو كونه مشدودا إلى تراثه القبلى التغلبى منذ راح يستوحى مقدمة عمرو بن كلثوم التغلبى من ناحية أخرى؛ خاصة إذا تبينا أن الأخطل يسير فى نفس الإطار، وتحكمه نفس الجزئيات والخطى التى استهل بها عمرو معلقته – أيضا – من واقع صورة الظعينة ومشهد الخمر .

وعلى أية حال فقد عرف الأخطل بحبه الشديد للخمر، وأكثر من تصويرها فى قصائده ، أو فى مقدماتها، إذ كان من أقطابها الكبار فى عصره، ووضع من صوره وفلسفته ما سار عليه شعراؤها فى العصور التالية ، مثل مسلم بن الوليد ، وأبى نواس ، وغيرهما ، منذ صور تأثيرها فى نفوس شاربيها قائلا :

صـريعُ مُـدَامٍ يرفعُ الشَّـرْبُ رأسَـهُ

ليـحـيـا وقـد مـاتت عظامٌ ومِـفْـصَلُ

تهـاديه أحـيـانا وحـينا نجـرُّه

ومـا كـان إلا بالحُـشـاشـة يعـقلُ

إذا رَفَعُوا عَظْماً تحامَل صدرُه
وآخرُ مما نال منها مُخبَّل(١)

وهو لم يتردد فى تكرار ذلك التأثير فى كثير من شعره ، على نحو من قوله أيضا:

تدبُّ دبيباً فى العظام كأنّه
دبيبُ نمال فى نقاً يتهيّل
فقلت : اقتلوها عنكمُ بمزاجها
وأطيبْ بها مقتولةً حين تُقْتَل(٢)

ولذلك يطرف النظر عما يمكن أن يوجه إليه من لوم مجتمع المسلمين، فيصور انخراطه فى سلك الخمر باعتبارهاكبيرة محرمة بلا أدنى مبالاة قائلاً :

أعاذل إلاَّ تُقْصرى عن مَلامَتى
أدعك وأعْمِدْ للذى كنتُ أفْعَلُ
وأهجُرْكِ هجْراناً جَميلا وينتَحى
لنا من ليالينا العوارم أوّلُ

ومن رفض اللوم اتخذ سبيله إلى الإكثار من شربها ، وتجاوز الوقوف عند تأثيرها، إلى عرض لوحات أخرى، تكشف عما يدور فى مجالس الندماء من لهو وعربدة وسكر ومجون ، فيصور ذلك اللهو من خلال الساقية والمغنية، وزعامته للندماء من عصابة السوء التى ينتمى إلى أفرادها قائلا :

وقد أكونُ عميدَ الشَّرْب تُسْمِعُنا
بَحَّاءُ تسمعُ فى ترجيعها صَحَلا

---

(١) ديوان الأخطل ١/١٥ المدام. الخمر لأنها أديمت فى دنها وأدمت القدر إذا أسكت غليها. المفصل: العظام ويقال للسان المفصل لأنه يفصل الكلام. نهديه : نزجيه . الحشاشة: بقية النفس. الشرب : الشاربون . المخبل: الذى أصابه الخبل أو الفساد .

(٢) ديوان الأخطل ١/١٥ .

(٣) نفسه ١/ ١٥

من القـيــان هَتُــوفٌ طالَمــا ركــدَت

لفـتـيــة يشــتـهُــون اللّهْــوَ والغَــزَلا(١)

وعلى هذا النحو يجد الأخطل ذاته فى مقدماته بعامة ، وفى مقدمة رائيته (خف القطين) بصفة خاصة ، إذ بدا حريصا على أن يصدر عن ذاته فيها ، منذ راح يأخذ من التراث ما يتسق مع تجاربه الخاصة ، ويؤكدها ، ويسير فى موازتها اتساقا معها ، وكأنما حاول إرضاء الجانب الفكرى فى نفسه حين صور الظعينة والصحراء ، ثم ركز على إرضاء الجانب الوجدانى الذى تجسد فى الموقف الخمرى ضاربا بذلك صفحا عن القيم والعبادات التى تحكم المجتمع المسلم الذى يعيش بين شعرائه ويمدح خلفاءه ، وقد يلح علينا هنا السؤال : وما هو موقف الخليفة المسلم من شاعر يمدحه من خلال التقديم بمثل هذه المقدمة وأشباهها ؟ والإجابة عنه تزيل الغرابة حول تقبل الموقف من جانب الخليفة المسلم الذى كثيرا ما دخل عليه الأخطل ، وعليه جبة خزٍّ وحرْز خز، وفى عنقه سلسلة ذهب فيها صليب ذهب ، تنفض لحيته خمرا حتى يدخل علَى عبد الملك بن مروان بغير إذن .(٢)

فإذا كان الشاعر مقبولا فى مثل هذا المشهد ، فكيف يعارضه الخليفة إذا ما تحدث عن الخمر ، لعل الأمر يبدو مردودا على المستوى السياسى إلى رغبة الخليفة فى مداهنة هذا الشاعر ، أو كسب رضا قومه ممن كانوا له أنصارا ومؤيدين فكان رضاه عنده مبشرا بتقبله لفن الأخطل ، كما تقبل الخليفة أيضا يوحنا الدمشقى وقَرّبه إليه ، وكان الموقف السياسى – أو المصلحة السياسية – قد تدخل فى تهاون الخليفة حتى فيما يتعلق بالدين من مسائل ، كما حدث فى الموقف الخمرى للأخطل ، خاصة إذا سجلنا ما تبيّنه الدكتور شوقى ضيف فى هذا الأمر من أن الأخطل كان «سفير تغلب عند عبد الملك» (٣) ومعنى هذا أن ثقله السياسى قد ميز مكانته بين بقية شعراء العصر الذين تخاذلوا أمام تلك المكانة ، إذ لم يحظوا بمثل ذلك الموقع الخطير الذى أثر بدوره فى مسار السياسة الأموية . ولعلنا من كل هذه المواقف نستطيع أن نتبين بعض أسباب سلبية الخليفة إزاء مجون الأخطل ، ولهوه الصريح على تلك الصورة التى أذيعت فى شعره ، أو من واقع أخباره .

---

(١) ديوان الأخطل ١٥٥/١. عميد الشرب : سيدهم الذى يعتمدون عليه . البحاء : التى فى صوتها بحح. الصحل : البحح . الهتوف: الريح الحنانة . استعارها للقينة . ركدت : سكنت وتمهلت وأطالت الإقامة .

(٢) الأغانى ٨:٢٩٩ .

(٣) التطور والتجديد فى الشعر الأموى ١٣٥ .

وعلى هذا النحو بدت المزاوجة بين الخمر والغزل فى المقدمة بمثابة امتصاص لنموذج صراعى فنى عاشه الشاعر بين مادة موروثة وأخرى برع فيها وأضاف من خلالها أبعاداً جديدة فى صور المقدمات بصفة خاصة .

(٢)

وينتقل الأخطل من مقدمته الخمرية الغزلية إلى موضوع القصيدة ، وفيه بدا وثيق الصلة بالمحتوى السياسى الذى أدار من خلاله فن المدحة ، وكأنه يزاوج بذلك بين صراع الموروث وبين واقع العصر فى شكل القصيدة ومحتواها، ففى الشكل تلتقى المقدمة بالموضوع ، وفى المحتوى تستوقفه دائرة الفضيلة الموروثة فى شخص ممدوحه. ليضيف إليها من وقائع العصر ما يزيد الشخصية إقناعا وعمقا ومن هنا بدأ الأخطل مديحه السياسى – إذ جاز لنا هذا الوصف – خاصة أنه لم يخف توظيف القصيدة فى الدعاية الصريحة للخليفة ، وإن كانت صورة المدحة التقليدية ما زالت تداعب خياله ، وتلح على ذاكرته ، مما دفعه إلى استهلال أولى دوائر الفضيلة بمشهد الكرم والسخاء الذى أسرع إلى صبغه بالطابع السياسى ، منذ صور الخليفة وقد رضيت بحكمه الرعية دون سواه، لينطلق من ذلك إلى لوحة الشجاعة والنصر، وليطبعها بطابع دينى متميز، يصور فيه دور الخليفة ، وكيف أن الله أظفره على غير بنى أمية، قاصدا بذلك كل الأحزاب السياسية المناوئة له ، وكأنه فى هذا المحور بالذات يردد المقولة العامة التى اقتسمها شعراء العصر الكبار فى هذا الميدان المدحى ، حيث شغلوا بفكرة الحق المقدس لبنى أمية فى الخلافة ، وهو ادعاء أجاد الخلفاء استغلاله لضمان ولاء الرعية واستمرار حكمهم إياها . وعلى أساس منه عاشت خلافتهم، ومن ورائه كان تشجيعهم للشعراء على تصويرها هبة توفيقية من الله لهم، لم تقدر لسواهم ، ومن ثم ترددت لديهم صورة الخليفة فى النسبة المقدسة التى رددوها حول خليفة الله من خلال التفويض الإلهى الذى أصبح قاسما مشتركا بينهم .

ومن دائرة التعميم التى دخل بها الأخطل إلى لوحات المدح انتقل إلى التخصيص منذ ركز عدسته التصويرية على ممدوحه ليبالغ فى الثناء عليه، وليضخم فى صورته ، منذ اختار من صفاته ما يتسق مع الموقف السياسى ويؤكده ويدعمه فراح يسجل من المقومات البارزة فى شخصيته التقوى والتدين ، وقربه – أى الخليفة– من الله تعالى، ودقة صلته به، حتى يخلص من ذلك إلى أن القوم يستسقون المطر من خلال اطمئنانهم إلى صلته بربه ومن لامنظور الدينى انطلق الأخطل إلى منظور

---

(١) التطور والتجديد فى الشعر الأموى ١٣٥ .

أسطورى ينطوى تحته شخص الخليفة وجنده ، فإذا هو يمدح فى عبد اللمك قيادته لجيوشه التى اتجه به لحرب مصعب بن الزبير فى العراق ، فيصور ما كان من بنائه للجسور وهدمها، وكيف تخلص من خصمه هناك، ولا يكاد لا ينسى أن يمزج هذا كله بالمنطقة الأسطورية من صور البطولة ، مما يقترب بممدوحه من صورة البطل التاريخى الذى لا يقهر بحال. وهنا أيضا تصطرع فى نفس الشاعر طبيعة المادة من واقع إطارها الدينى إلى ما مزجها به من تضخين الشخصية على مستوى العطاء الفردى التى تميز به الخليفة دون سواه من قيادات بقية الأحزاب التى قهرها .

ومن الدائرة الفردية ينتقل الشاعر إلى المستوى القومى، ويبدو أن النزعة الجمعية التى سيطرت على ابن كلثوم فى الجاهلية بدأت تتكرر ثانية عند الأخطل، مازجا هذا الفن بمدح الخليفة، وكأنه يلح على إبراز ذاته فى إطار تلك الدائرة، ربما بحكم الانتماء أو طبيعة الولاء، فإذا هو يجمع بين قضايا الذات والجماعة والممدوح جميعا، فهو يمدح الخليفة بأصالة نسبه فى البيت الأموى مبينا عراقة صفاته، ونقاء أخلاقه التى عرفت طريقها إلى ذلك البيت دون سواه ، وهى صفات من طبيعة خاصة، تؤهل صاحبها – على الصعيد السياسى – أن يقود الناس جميعا ، بما عرف عنه من حلم وأنفة وإباء وحرص على الحق ، وقدرة على البطش ، مع سداد الرأى، والقدرة على التدبير ، ليتوج ذلك كله بالمدد الإلهى أو السند الإلهى فى الحكم على طريقة شعراء الجبرية الذين وظفوا أقوالهم فى تأكيد ذلك المنحى السياسى إرضاء للخلفاء تحت ما أسموه بالتفويض الإلهى للخليفة .

هنا يبدو الشاعر خطيبا أو قريبا من الخطيب ، فهو يستهدف الإقناع بما يقول، مما يدفعه إلى ذلك التدرج المنطقى من تصوير الانتماء القرشى للخليفة، إلى رفعة المكانة والأصالة ، إلى حقهم – أى الأمويين – فى الخلافة بلا منازع ، إلى استحقاقهم الاستمرار فيها بحكم مارسخ فيهم من مقومات البطولة والسيادة، وهى بطولة لا تدافع إلا عن الحق ، ولا تطمع فيما ليس لأصحابها بحق ، ويغلب عليها طابع الطهر والبراءة من الفحش، أو حتى الاقتراب من المنكر ، وكأن الشاعر يبنى فنه على مقدمات تقود إلى نتائج تتسق معها، وتتوجها من باب الإقناع الجماهيرى بها. ولذا يؤكد النتيجة التى اطمأن إليها بطرح صور مكررة من الكرم والبطولة مرة أخرى، يتوجها بما تتضمنه تلك البطولات من النجدة والإغاثة للضعفاء ، والضرب على أيدى العابثين والغواة ، ومرة أخرى يتداخل الموقف الذاتى للشاعر مع الموقف الاجتماعى فى المدح والفخر معاً، خاصة حين يذكر فضله على الأمويين ، ويواجه به – أى بذلك الفضل – الخليفة ولكنها مواجهة تنم عن ذكاء الأخطل فى حواره مع الخليفة ، فقد

تجنب القبح فيها ، حين مزجها باعترافه بفضلهم عليه أولا، فراح يصور نعمهم التى أسرفوا فى تعميمها على رعاياهم، وعلى قومه، دون أن يصحبها منٌ منهم ولا أذى ، وهو بذلك يقوم بدور جيد فى الدعاية لهم، سرعان ما يعرضها من خلال الجانب السياسى، حين يرتدى ثوب الواعظ ، ويتقدم إلى الأمويين بنصائحه محذرا من زفر ابن الحارث زعيم القيسيين فى الجزيرة ، ولعله ينتقم بذلك لنفسه من زفر هذا ، إذا أخذنا برواية أبى الفرج من أن عبد الملك أراد جذب زفر إليه فأجلسه على سريره تكريما له ، فغضبت تغلب وثارت ثائرة الأخطل ، فدخل على عبد الملك مغيظا حنقا ، وقال له أتُجلس هذا معك على السرير وهو القائل بالأمس .

قـــد ينبتُ المرعى على دِمَنِ الثَّـــرى

وتبـــقى حـــزازاتُ النفـــوس كَـــمـــا هِيَـــا

فقبض عبد الملك رجله ، ودفع بها فى صدر زفر ، فانقلب عن السرير ، ووقف يناشد عبد الملك العهد الذى أعطاه (١) .

هكذا تكررت الفرصة أمام الأخطل ، ليحقر من شأن زفر وقومه، وينتقم لنفسه وقومه منه، مما يطرحه فى نصيحته للأمويين، وسرعان ما راح يمزح بها فخره بقومه، منذ راح يمزج بين الفخر والهجاء، حين توقف عند عرض بطولاتهم، والتشفى بالثأر من صفوف أعدائهم، ولذلك جمع بين أكثر من اتجاه فى آن واحد: فقد اندفع هاجيا جريرا وقومه، فأضفى عليهم من الصفات الذليلة ما يسجل هو أن أمرهم، وحقارة مكانتهم وضعف شأنهم، جامعا بذلك فى القصيدة بين الفخر والمدح والهجاء جمعيا، وهو ما قد يذكرنا ثانية بما صنعه عمرو بن كلثوم فى معلقته، إذ سلك نفس الاتجاهات، مع مزيد من التهديد والتوعُّد، ويبدو أنه - أى عمرو - وضع الأساس الذى اعتمد عليه الأخطل فى نظم تلك الرائية ، ومع هذا التعدد الموضوعى فى طبيعة اللوحات التى رسمها الأخطل لقومه، ولنفسه ، وللخليفة ، ولبنى أمية، ولأعدائهم من القيسيين ، ولبنى يربوع ، تبدو الوحدة النفسية واردة لتجمع بين الأطراف المتصارعة فى الصورة الكلية وفى مجمل القصيدة ، فهى تصدر عن عواطف متداخلة يتسف بعضها مع بعض ، فإذا الشاعر يمدح ويفخر ويتشفى فى آن واحد ، مما يرضى به نفسه وممدوحه، مما حقق للقصيدة وحدة نفسية واضحة حكمتها الفردية والجمعية من خلال الصياغة الجمالية حول المدح والفخر والهجاء جميعا .

---

(١) الأغانى ٨/ ٢٩٦ .

(٣)

يبدو الشاعر وكأنما اكتملت أدواته التصويرية فى ذلك العرض الجمالى الذى عكف طويلا على مصادره المختلفة، يستلهم منها ، ويوفق بينها فى صوره ويصدر عنها، محاولا تغليب مادة العصر على التراث فى بعض المواقف ، فمن واقعه الخاص راح يعرض بعضا من همومه وتجاربه الخاصة، حتى بعد المقدمة، إذ أكثر من فخره بمن أوقع بهم فى هجائه من القيسيين ، ومن سائر أعدائه ، خاصة منهم من استوقفه من بنى يربوع رهط جرير ، ومن منطق المستويات الذاتية المتعددة حاول الأخطل أن يعالج صوره فى مواضع مختلفة من القصيدة ، فأفاد من صور البداوة برصيدها الجاهلى ، حين صور رحلة القطين ، وعرض موقفه النفسى إزاء فراق الظغينة ، وما استتبع ذلك من لوحة الخمر التى أطال فى عرضها فى بقية المقدمة. حتى إذا ولج إلى الموضوع استهله بالاستعانة الصريحة بالمعطيات الموروثة عبر ثقافته ، حين عرض من دائرة الفضيلة ملامح الكرم والشجاعة، مع ما فى تلك اللوحات من جانب جاهلى وإسلامى أيضا وقد مزجها جميعا بنجابة الأصل ، ونصرة الأمويين للحق، مما يدعو إلى تداخل تلك الصفات حتى يتفاعل منها التراثى بالجديد ، وهو ما تطلبه المواقف الحربية والسياسية . فلم يكن البطش بالأعداء أو إغاثة الضعفاء بالأمر الجديد على قصيدة المدح الأموية ، ولكنها صفات تراثية أعاد الشاعر عرضها ، وأجاد فى معالجتها من منظور جديد يوافى متطلبات واقع ممدوحه ، ويزاوج فى صيغة هادئة بين القديم والجديد فتهدأ إزاءهما صراعات الشاعر على المستوى الفنى بصفة خاصة.

ويظهر الدين مصدرا مهما أفاد منه الشاعر فى سرده وتصويره ، فهو يستند – بدايةً – كل بطولات الخليفة وانتصاراته إلى الله سبحانه وتعالى ، كما يبرز حقه فى الخلافة هبة الله وتفويضا مطلقا منه سبحانه ، وفى الظرف المقابل يسجل مثالب الأعداء من نفس المنظور الدينى ، حيث يبرز فيه مالجّوا فيه من الكفر والضلال ، وهو بذلك يخدم قضية المدح ، إذ يزيد من توكيد الدور الدينى الذى يتبناه فى مقاتلة أعداء الخلافة حيث يجعلهم الشاعر أعداء الدين أيضا ، وكأنه يتوقف طويلا عند لوحة أساسها صراع الممدوح مع خصومه ، وهو ما يبدو فيه الشاعر طرفا يدعم موقف ممدوحه بالطبع .

هذا عن مصادر المدحة على المستوى التصويرى كما سجلته القصيدة، أما عن أسلوب المعالجة الفنية فى تلك الصور ، ففيها يبدو الأخطل وقد لجأ إلى مستويات متنوعة إذ كان التشخيص عنصرا بارزا أكثر من الاعتماد عليه فى صوره ، وأحاطه بمجموعة من الصور التشبيهية التى احتلت من القصيدة قسطا كبيرا ، ولا شك أن

مجال التصوير كان من أكثر المجالات فى الأداء إبرازاً لفن الشاعر ، وكشفا لقدراته على أنه استبطان لكل طاقات اللغة التصويرية ، وإعادة إخراجها . وإن كان لا يسقط- شأن أى شاعر - ذلك الاستخدام المباشر أو التقريرى للألفاظ ، وهو ما ورد عنده من صيغ ذلك السرد المباشر الذى يتناغم مع طبيعة انفعالاته ، واتسق مع تجربته فى كل أطرها الاجتماعية والخاصة سواء فى ذلك حديثه عن نفسه أو منطقة فخره بقومه .

وبهذا الشكل استطاع الأخطل أن يزاوج - فى هدوء - بين أشياء كثيرة كان أولها التراث والعصر ، وثانيها بين ذاته وقومه وممدوحه ومن خلالها خرج بصيغة جديدة لسياق الأنا والآخر فى مصادر المدحة الأموية ، وثالثها بين تلك الموضوعات الشعرية المختلفة التى صاغها من خلال خيط نفسى دقيق يربط بينها ، ويشد بعضها إلى بعض فى صورة فنية محكمة البناء ، دقيقة الصياغة على المستوى الجمالى ، وهو ما سجل من خلاله ملامحه الذاتية التى أبرزت موقفه فى زحام كل الموضوعات، وأحالت موضوع المدحة لديه إلى نمط متميز من فنن النظم الشعرى .

(٤)

تبدو المزاوجة بين الموضوعات وكأنما تحولت إلى ظاهرة فنية تفرض نفسها على الأخطل، شأن شعراء العصر من ناحية ، ومن سبقهم من شعراء صدر الإسلام من ناحية أخرى ، ويبدو أن التزاوج - بهذا الشكل - قد أصبح ضرورة فنية لإبراز المتناقضات ، أو لتأكيد صور الصراع بين الأنا والآخر ، فمع الفخر يلتقى المدح ، ومعهما قد ينسب الشاعر نفسه إلى قوم ممدوحه ، ومع الاثنين تبرز لوحة الهجاء مكملة الموقف النفسى للشاعر وإن بدت متصارعة - بطبيعتها - مع المدح .

ويبدو أن التطرف قد دفع الشاعر بعنف فى كلا الاتجاهين ، فبدأ كما لو كان شاعرا مسلما تماما فى حديث المدح ، خاصة حين استعرض الصورة البطولية لممدوحه من منظور إسلامى ، سواء فى دائرة الفضيلة ، أو حقول السياسة أو فى مجالات الحروب . وفى نفس الوقت بدا شاعرا جاهليا عنيفا يتحدى خصوم قومه برصيد الأسلاف ، وقسوتهم وبطشهم فراح - آنذاك - يخلع ثوب الحياء والوقار لعله يعرض بذلك مثالب مهجويه من أشخاص ، أو قبائل ، حتى إذا وصل إلى هجاء قوم جرير بدا غاية فى الضراوة والقسوة التى تعكسها قراءة الأبيات . ومع ازدواجية الموضوعات تتسق ازدواجية الصور حين ترد إلى المعجم الإسلامى من ناحية، والمعجم الجاهلى من ناحية أخرى، وكلا المعجمين إنما يسجل قدرات الشاعر، وحرصه على المعالجة من خلال مواكبة إيقاع الحركة الأدبية فى عصره ، وهو مما

وقف عنده فى حديث السياسة ، فى دعم موقف الخلافة أمام الأحزاب المتصارعة معها من ناحية ثالثة .

من هنا تصبح القصيدة وثيقة تاريخية لها أهميتها فى توكيد الوقائع ، بصرف النظر عن المبالغات التى يمكن للشاعر أن يتطرق إليها، فهذه من حقه كمبدع ، يأخذ مادته من أرض الواقع ليضخمها من خياله ، فحين يتعامل مع ذات ممدوحه يصر على تعظيمها من خلال ذلك التوهج الدينى الذى يبرزه فى شخصه ، ليصبح بطلا إسلاميا ملحميا تلتقى فيه آمال أمته، وتتجسد طموحات رعاياه ، وهى تتعلق به ، وهو يتولى تحقيقها من خلال قدراته البطولية الخارقة التى يسندها المد الإلهى كما سنده من قبل عند تولى الخلافة .

ويظل لافتا للنظر – بوجه عام – عدم تعرض الشاعر لنصرانيته فى القصيدة، وكأنه حرص على إخفاء هذا الجانب فى شخصه ؛ الأمر الذى يسجل شدة حرصه ودهائه فى التعامل مع الخليفة الأموى المسلم ، ومع البيئة النقدية من حوله ، فهو يرضى الخليفة من خلال ما أورده من ذلك المعجم الإسلامى ، ويرضى النقاد من خلال الشكل النمطى الذى طرح من خلاله فكره ، ومع هذا وذاك لم ينس أن يرضى ذاته بل راح يزاوج بينها وبين حديثه الخمرى وحديث الشيب ، ومن خلال الجزئيات الثلاث كانت معالجته التصويرية للمقدمة التقليدية .

على أن الشاعر لم يفصل فصلا قطعيا بين اللوحات الثلاث ، ولعله عمد إلى مزجها ، وحرص على تداخلها فى القصيدة كما تداخلت فى نفسه ، فهو ينفعل انفعالا تقليديا إزاء رحلة الضغائن ، فيصور ما يحدثه فراقهن من آلام البعد ، يصحبه انفعال حقيقى إزاء الخمر التى تنسيه الكثير من آلامه ، وكأنه يجد الخمر أوْلى بأن يصورها فيطيل الوقفة إزاءها ويزاوج من حولها الصور شوقا إلى الظغينة وإلى شربها فى آن واحد.

وما إن يستطرد فى حديث الخمر حتى يعاود الحوار حول الظعينة، لا من منظور الوداع الذى أسهمت الخمر فى تخفيف بعض آلامه ولكن من منظور غزلى يطرح فيه إعجابه بالظعائن ، ويصور طبيعتهن فى الانصراف عنه مع حلول المشيب الذى يشكو منه.

ولا يكاد الأخطل ينتهى من صورة الشيب ، حتى ألحت عليه ثانية صورة الظعينة التى وقف فيها مقلدا زهيرا فى تصوير رحلتها البدوية ، حين يعرض ذلك المشهد الحركى الذى ينتقل فيه انتقالا يقترب به من ممدوحه ، وهو يحاكى أيضا

عمرو بن كلثوم فى رصد جزئيات الصورة بنفس الترتيب ، ويبدو أن الأخطل أحس ضرورة الحركة ، وألا تظل الصورة جامدة حول الخمر، أو الغزل أو شكوى الشيب ، فراح يحرك المشهد كله ، ليقترب من عبد الملك من خلال ما أسماه النقاد بحسن التخلص أو براعة الانتقال الذى اصطنعه فى قوله (والضمير يعود على الظعن) :

**وقعن أصلا وعجنا من نجائبنا**

**وقد تحين من ذى حاجة سفر**

**إلى امرئ لا تعدينا نوافله**

**أظفره الله فليهنئ له الظفر**

وعنده يبدأ فى موضوع القصيدة ليعكس ضروباً أخرى من صراعات الأنا فى حوارها من خلال الآخر .

(٥)

لم يتوقف الأخطل عند هذا الحد من التأثر بالموروث أو المعالجة من خلاله بل راح يتعرف على دقائق الصنعة لدى المشهورين من الشعراء ، ويبدو أنه أحس جذبا خاصا يشده إلى صور النابغة التى رددها النقاد من باب الإعجاب بها ، وتسجيل تميزه فيها ، فراح يعرض تلك الاستدارة التى عرفت بإحكام صياغتها وعرف بها فى قوله :

**وما الفرات إذا جاشت حوالبُهُ**

**فى حافتيه وفى أوساطه العشر**

**وذعذعته رياح الصيف واضطربت**

**فوق الجاجئ من آذيه غدر**

**مسحنفرا من جبال الروم تستره**

**منها أكافيف فيها دونه زور**

**يوما بأجود منه حين تسأله**

**ولا بأجهر منه حين يجتهر**

إذ يسير فيها على نهج صورة (النعمان بن المنذر) لدى (النابغة الذبيانى) فى قول النابغة المشهور :

**ومـا الفـرات إذا جـاشت حـوالبـه**
**تـرمى أواذيـه العـبـرين بـالـزبـد**

**يمـده كـل واد مـتـرع لجـب**
**فـيـه ركـام من الينبـوت والخـضـد**

**يظل من فـوقـه الملاح مـعـتـصـمـا**
**بـالخـيـزرانة بين الأين والـنـجـد**

**يومـا بأكـرم منه حين تقـصـده**
**ولا يـحـول عطاء اليـوم دون غـد**

وهكذا وقف الأخطل عند استدارة النابغة التى تداولتها مصادر الأدب ودراسات النقد المختلفة من بعده، ويبدو أن الشعراء حاولوا تقليدها فكان من أوائلهم حين أجاد فيها الحبكة الفنية ، ودقت صياغته لها ، فوردت فى أكثر من قصيدة فى ديوانه ، على نحو عرضنا له قبل ذلك .

ولا تخفى قدرات الشاعر الفنية فى إعادة معالجة «الاستدارة» بما يضيفه إلى الصورة من عمق وتجديد، فلم يكتف بعرض (الجود) مشبها بالفرات حيث يعلو فيضانه ، ويشتد عنفه ، فلا يبقى أمامه شيئا من نبات أو شجر ؛ بل يضيف إلى المشهد من التفاصيل الجغرافية التى التمسها من عصره ما يزيد فيضان الفرات تأثيرا، حيث يتابعه منذ تدفقه من قمم جبال الروم ، إلى انحداره العنيف عنف تدافع السيول والأمواج ، وهو حين يستطرد فى الصورة - على هذا النحو - إنما يضيف بعدا فنيا متجددا إلى لوحة الكرم التى استوقفت النابغة من قبل إذ تبدو الاستدارة لوحة أخرى يبلور فيها شجاعة ممدوحه من خلال بنيته الجسمانية التى تتسق مع تلك البطولة .

ويبدو موقف الأخطل من الاستدارة صورة من موقفه العام من القصيدة العربية التى راح يأخذ منها باعتبارها تراثا ، ويحاول أن يجدد فيها ، وأن يضيف إليها باعتباره أمويا .

وإذا كان الأخطل قد بدا حريصا على المؤثرات التراثية فى هذه القصيدة فقد أصبح هذا دأبه فى كثير من شعره ، ولم يقف عند حد التأثر بالنابغة الذبيانى ، بل راح يعارض من الشعراء المسلمين فى عصر الدعوة كعب بن زهير فى بردته المشهورة التى آذنت بدخوله الإسلام وعرفت فى عالم النقد والأدب بمطلعها «بانت

سعاد» وهو ما سنقف عنده فى المبحث التالى . ولعل فى تحليل الرائية - بهذا الشكل - ما يحكى مستويات الصراع التى عاشها الشاعر على المستوى الفنى بين تراثه وواقعه الجديد ، وعلى المستوى السياسى بين موقفه القومى والذاتى وبين موقفه من مكانة ممدوحه أو ممدوحيه ، وعلى المستوى الأخلاقى والدينى بين نصرانيته ونقائضه وبين حواره الدائب مع خصومه من كبار شعراء العصر . وهى صراعات يحتويها النص وتبرزها أبياته وتظل كاشفة - بدورها - عن مساحات انفعالية متعددة يعكسها موقف الأخطل من كل طرف من أطراف الصراع على حدة .

### (ب) صراع النموذج الجديد مع التراثى (اللامية)

### (الأخطل)

(١) بانَتْ سعادُ ففى العينَيْن مُلمُول
من حبِّها وصحيحُ الجسم مَخْبُولُ

(٢) فالقلبُ من حبِّها يعتاده سَقَمٌ
إذ تذكّرتُها والجسمُ مَسْلُولُ

(٣) وإن تناسَيْتُها أو قُلتُ قد شَحَطَتَ
عادَت نواشطُ منها فهو مَكبُول

(٤) مرفوعةٌ من عُيون الناس فى غُرَف
لا يطمعُ الشُّمْطُ فيها والتّنَابيلُ

(٥) يُخالط القلبَ بعد النوم لَذّتُها
إذا تنبّه واعتلَّ المَتَافِيلُ

(٦) يُروى العطاشُ لها عذبٌ مُقَبَّلُه
فى جيد آدم زَانَتْهُ التّهاويل

(٧) حَلْىٌ يشب بياضَ النّحر واقدُه
كما تُصَوَّرُ فى الدّيْر التّماثيلُ

(٨) أو كالعسيبِ نمّاه جدول غَدقٌ
وكنه وهجُ القَيْظ الأَظَالِيلُ

---

شعر الأخطل ١/٥٤.

(١) المملول : الميل يكتمل به ، أراد أنه مكتمل بالسهر الخبل : الفساد.

(٢) النواشط : ما نشط إليه من همها وتذكرها ، والناشط أيضا الخارج من بلد إلي بلد . شمطت: بعدت. المكبول : الموثوق .

(٤) التنبيل : الذميم القليل الذي لا خير فيه وهو التنابلة. الشمط ج أشمط: وهو ما خالط سواد شعره بياضه.

(٥) اعتلال الأفواه : تغيرها بعد النوم. المتفال : المنتن الرائحة.

(٦) الآدم من الظباء : الحمر . الآرام : البعيد منها. العفر: أصغرها أبدانا وأتمها ألوانا. التهاويل: تهاويل الحلَى وهي توقده.

(٨) العسيب : البردية . نماه : أطاله .

(٩) غَرَّاءُ فَرْعَاءُ مصقول عوارضها
كأنَّها أحورُ العَيْنَيْنِ مَكْحُول

(١٠) أخَرْقَهُ وهو فى أكناف سدْرَته
يومٌ تضرَّمه الجَوْزَاءُ مَشْمُول

(١١) قنواء نضَّاحة الذفْرى مُفَرَّجة
مِرْفَقُهَا عند ضُلوع الزَّور مَفْتُول

(١٣) تسمو كأنَّ شراراً بينَ أذْرُعِها
من ناسف المَرْو مرضوخٌ ومَنْجُولُ

(١٤) كأنَّها واضحُ الأقراب فى لقَح
أسمى بِهن وعزَّته الأنَاصِيلُ

(١٥) تذكَّر الشُّرب إذ هاجت مَراتِعُه
وذو الأشاء طريق الماء مَشْغُولُ

(١٦) فَظَلَّ مُرْتَبِئاً عطشانَ فى أمَر
كأن ما مسَّ منه الشمسَ مملولُ

---

(٩) غراء: بيضاء. فرعاء: طويلة الشعر كثيرته. العوارض : الثنايا. الأحور : الظبي في عينيه حور.

(١٠) السدرة: شجرة النبق. الجوزاء: برج في السماء يشتد الحر بطلوع نجمه أخرقه : أفزعه حتي خرق فليق الأرض. المشمول : يوم ذو سموم . الهباب : النشاط .

(١١) المراسيل : الخفاف السراع.

(١٢) قنواء: الطويلة الخطم (وهو مقدم الأنف والفم) المفرجة: البعيدة المرفقين من إبطيها وبذلك توصف كرام الإبل. الزور : الصدر. الناجية : السريعة. النضاحة: كثيرة العرق. الذفري : عظم شاخص خلف الأذن.

(١٣) المرو: الحجارة البيض. الناسف : ما نسفت بمناسمها من الحجارة . المرضوخ : المكسور. المنجول: المزجول قدما، نجله إذا دفعه والنجيل : الماء الجاري من مكان إلي مكان .

(١٤) الواضح الأقراب: الحمار الوحشي (الأقرب ج قرب وهو الخاصرة). اللقح: الأتن. أسمي بهن: لزم بهن السماوة وهي موضع بين الكوفة والشام . عزته : غلبته .

(١٥) هاجت : يبست . الأشاء : صغار النخل .

(١٦) المرتبئ : الواقف علي نشر من الأرض ليرقب . الأمرّ : الأعلام من حجارة منضدة وهي أعظم من الصوي . المحلول : المحموم .

(١٧) يقسمْنَ أمراً : أبَطْنَ الغيل يُوردها
أم بَحْر عَانة إذ تشف البَراغيل

(١٨) فأجمع الأمر أُصْلاً ثم أوْرَدَها
وليس ماءٌ بشُرب البَحْر مَعْدُول

(١٩) فهاجَهُنّ على الأهواءِ مُنْحَدِرٌ
وقعَ قوائمه فى الأرْض تَحْليل

(٢٠) وقَرْعُ عامَيْن قد طَالَتْ نَسيلتُه
سُنْبُكهُ من رُضَاضى المَرو مَفْلُول

(٢١) يحدو خِماصاً كأعطال القسىِّ له
من وقعهن إذا عاقَبْنَ تنبيل

(٢٢) أوردها مَنْهَلاً زرقاً شَرائعه
وقد تعطَّشت الجحشانُ والحُولُ

(٢٣) يشرَبْنَ من باردٍ عَذْب وأعيُنُها
من حيث تخشىَ ووادى الرامىَ الغيلُ

(٢٤) نالَتْ قليلاً وخاضَتْ ثم أفزَعَها
مُرَمَّلٌ من دِماءِ الوَحش مَعْلُولُ

---

(١٧) الغيل: الماء والشجرة . عانة: اسم موضع بين الرقة وهيت .

(١٨) أجمع الأمر: عزم عليه . الأصُل : ج أصيل. المعدول : المعادل والمساوي والموازي.

(٢٠) نسيلته : شعره العتيق. الرضاض والرضيض ما تكسر وتفلق. السنبك : مقدم الحافر . المروة: الحجارة البيض. المغلول : المثلوم. قرح الحمار : شق نابه وطلع. قارع عامين : له عامان بعد القروح.

(٢١) الخماص: الأتن الضوامر. الأعطال: ج عطل وهو القوس لا وتر لها. وقعهن أي وقع حوافرهن عليه. عاقبهن: من قولهم عاضب الحمار إذا راح يجري بعد جري .

(٢٢) الشرائع : ج شريعة وهي مورد الشارية علي الماء. الجحشان: ج جحش وهو ولد الحمار إلي أن يعظم. الحول: التي لالقح بها .

(٢٣) الرامي : الصياد .

(٢٤) المرمل : الملطخ . المعلول : الذي سقي مرة بعد مرة .

(٢٥) فانْصَعْنَ كالطَّيْر يحدُوهُنَّ ذوُ زَجَلٍ
كـــأنَّه فى تَوَلِيـــهِنَّ مَـــشْكُول

(٢٦) مستقبلٌ وهج الجوزاء تَهْجُمها
سحُّ الشآبيب شَدٌّ فيه تَعْجيل

(٢٧) إذا بَدَتْ عورةٌ منها أضَرَّ بها
بادى الكراديس خاطىِ اللّحْم زُغْلُول

(٢٨) يتبعُهُ مثلُ هُدَّاب المُلاَء لهُ
منها أعاصيرُ مَقْطُوعٌ وَمَوصُولُ

(٢٩) يا أيُّها الرَّاكبُ المُزْجى مطيَّته
أسرِعْ فإنك إنْ أدْرَكْتَ مَقْتُول

(٣٠) لا يخدَعَنَّك كَلْبىٌّ بذمَّته
إن القُضَاعىَّ إن جاوَزْتَهُ غُولُ

(٣١) كم قَدْ هَجَمْنَا عليهم من مُسَوَّمةٍ
شُعْثٌ فوارسُها البيضُ البَهاليلُ

(٣٢) نَسْبِى النِّساء فما تنفكُّ مُرْدَفَة
قد أنْهَجَتْ عن مَعَارِيها السَّرَابِيلُ

---

(٢٥) انصعن : ملن . يحدو : يسوق. الرجل : الجلبة والصوت ذو الزجل هو الفحل

(٢٦) الهجيم: العرق. الوهج: شدة الحر. السح : شدة الانصباب. الشؤبوب: دفعة من المطر.

(٢٧) الكراديس : رؤوس عظامه . الخاطئ اللحم: المكتنز : الصلب. الزغلول : الخفيف . العورة: الخلل في العدو. أضر بها : أي رمحها .

(٢٨) الملاء: الملاحف. هداب الملاء: الغبار الثائر. الأعاصير: ما ارتفع من الغبار بين السماء والأرض.

(٢٩) المزجي : الذي يسوق سوقا لينا برفق . الغول : ما يغتال ويهلك .

(٣١) المسومة: المعلمة لعتقها. الشعث: الغبر لطول السفر. البهاليل ج بهلول: وهو السيد الجامع لكل خير .

(٣٢) المرونة : التي أردفت خلف من سباها .. أنهج : بلي وتمزق . المعاري ج معري وهو ما لا يجوز إظهاره كالعورة . السرابيل ج سربال وهو الثياب .

لسنا نزعم أن الأخطل قصد إلى المعارضة الشعرية للامية كعب بن زهير ، ذلك أننا لا ننتظر منه أصلا أن ينظم فى مدح رسول الله ﷺ وهو بعيد عن الإسلام، فإذا كان المجال قد اتسع أمامه حتى يدمح خلفاء بنى أمية من منظور دينى ؛ فإن الموقف قد ارتبط أولا وأخيرا بمصالح قومه ومصلحة الخلافة ، أما فى مدح الرسول عليه السلام فينتفى هذا الموقف الذى يبنى على الاحتراف والتكسب . ومن هنا كان الأخطل بعيدا عن عن المعارضة الصريحة لموضوع قصيدة كعب بن زهير ، ولكنه بدا شديد الإعجاب بها ، ويفن صاحبها ، فدخل معه الميدان مستغلا القالب الفنى أو الشكل ، وطارحا كثيرا من صوره وألفاظه ، ومحيلا الموضوع من دائرة المدح والاعتذار إلى الهجاء ، وإن كان الموضوع عنده غاية فى الإيجاز بالقياس إلى ذلك العرض الفنى الطريف الذى أطال فيه ، وهو ما يبدو فيه مصوراً إعجابه بكعب ، فقصد إلى معارضته فى هاتين اللوحتين : لوحة الغزل ولوحة الناقة والرحلة ، إذ تظل اللامية واحدا من مؤشرات صراع الموروث والأموى فى نفسه أو حتى صراع الموضوعات الشعرية من خلاله .

ولم يتردد الأخطل فى استعارة كثير من الألفاظ التى بنى من خلالها كعب صوره، ونظم أبياته ، بل يبدو الأخطل وقد قصد إليها قصداً ، خاصة ما تردد منها فى ألفاظ الروى مما ميز لامية كعب فإذا هو يردد من تلك الألفاظ ما يغطى حوالى نصف قصيدته ، ومنها استخدامه للفظ : مخبول ، مسلول ، مكبول ، التنابيل ، التهاويل ، مكحول ، المراسيل ، مشغول ، مغلول ، معلول موصول ، البهاليل ، مقتول ، السرابيل .

وما صنعه على المستوى اللفظى يتكرر على المستوى التصويرى منذ استهلاله القصيدة بنفس الاستهلال عند كعب فى «بانت سعاد» عارضا مشهد الوداع وفراق الظعينة ، وحالته النفسية إزاءها فيكاد يتقمص شخصية كعب من خلال ما صوره على نفس النهج أيضاً فهو من ملامح الغزل فى فتاته «أحور العينين مكحول» وهى عند كعب «غضيض الطرف مكحول» وهو مشدود إليها «فهو مكبول» كما ورد عند كعب «لم يفد مكبول» وهو يعجب على المستوى الحسى بريقها يروى العطاش لها عذب مقبله . وهو عند كعب «كأنه منهل بالراح معلول» كما يعجب أيضا بلون أسنانها «مصقول عوارضها» وهى عند كعب «تجلو عوارض ذى ظلم إذا ابتسمت» وقد نقل هنا مقاييس جمال المرأة التى تحددت لدى شعراء الغزل ، وصارت المعانى من خلالها شائعة متداولة ، وفى الرحلة يتكرر الموقف حين يستغل حسن النسق فى البيت كاملا من قول كعب عن الناقة :

**غلْبَـــاءُ وَجْنَاءُ عُلْكُومٌ مُـــذَكَّـــرةٌ**

**فى دفَــهــا ســعــةٌ قُــدّامــهــا مِــيل**

ليقول الأخطل وهو شاعر القصر ولا علاقة له بالناقة ولا بالراحلة على مستوى واقعه فى بلاط الخليفة :

**قنواء نضـــاحــة الذفــرى مــفــرجــة**

**مــرفــقــهــا عند ضلوع الزور مــفــتــول**

ولا يكتفى بالبناء اصلوتى ، بل يأخذ الصورة كاملة فى نفس البيت السابق من قول كعب أيضا :

**من كل نضــاخــة الذفــرى إذا عــرقت**

**عــرضــتــهــا طامس الأعــلام مــجــهــول**

حتى إذا مأراد وصف جسد الناقة وحركتها استعان بقول كعب :

**شـــد النهـــار ذراعى عـــيطل نصف**

**قــامت فــجــاوبهــا نكد مــثــاكــيل**

ليقول:

**تـــمـــو كـــأن شـــرارا بين أذرعـــهـــا**

**من ناسف المرء مـــرضـــوخ ومنجـــول**

ويحوِّل الأخطل موضوع القصيدة من مدح إلى فخر ، ومع تحول الموضوع لم يشأ إلا أن يستعير أيضا تلك الصورة الرائعة التى رسمها كعب للمهاجرين فى قوله :

**يمشــون مــشى الجــمــال الزهر يعــصــمــهم**

**ضـــــربٌ إذا عـــــرد الســــود التنابيل**

فيصورهم كالجمال البيض بما يتسمون به من بياض البشرة ، دلالة السؤدد والعزة ، ليقول الأخطل مفتخرا بفرسان قومه :

**كم قــد هجــمنا عليــهم من مــســومــة**

**شــعــث فــوارســهــا البــيض البــهــاليل**

وعلى هذا النحو أخذ الأخطل من كعب كل شىء عدا موضوع القصيدة ، فسلك

سبيله فى الوزن والقافية ، والمعجم اللفظى ، والمعجم التصويرى ، ووقف متأنيا عند اللوحتين الكبريين : الغزلية والوصفية ، حتى إذا جاء إلى المدح حوله إلى فخر بقومه.

على أن تلك المحاولة لم تكن الوحيدة مما يصادفنا عند الأخطل فقد كررها مرة أخرى فى موضوع المدح ، ولكنه مدح يزيد على عادته فى علاقته بالخلفاء ، وفيها غيرَّ القافية ، لكنه سار أيضا على ضوء لامية كعب حيث يقول :

(١) بانَتْ سعادُ ففى العينَين تَسْهيدُ
واستحقَبَتْ لُبَّهُ فالقلبُ مَعْمُود

(٢) وقد تكونُ سُلَيْمى غيرَ ذى خُلْفٍ
فاليومَ أخلفَ من سَلْمَى المَواعيدُ

(٣) لمعاً وإيماضَ بَرقٍ ما يَصُوب لَنَا
ولو بدا من سُلَيْمى النَّحرُ والجيدُ

(٤) أمَا تَرَيْني حناني الشَّيْبُ من كِبَرٍ
كالنَّسرِ أرجُفُ والإنْسانُ مَهْدُودُ

(٥) فقد يكون الصِّبا منى بمَنْزلةٍ
يوماً وتقتادُنى الهيفُ الرَّعَاديدُ

(٦) يا قلَّ خيرِ الغوانى كيف رُغْنَ به ؟
فشربُهُ وَشَلٌ فيهن تَصْريدُ

(٧) أعرضْنَ من شَمَطٍ فى الرأس لاح به
فهُنَّ منى إذا أبْصَرْنَنى حِيدُ

---

(٤) أرجف : أرعد . المهدود : الضعيف الموهون. الهد : الجبان من الناس.

(٥) الهيف : ج هيفاء وهي الضامرة البطن الرقيقة الخصر. الرعاديد ج رعديدة وهي التي ترعد من رطوبتها .

(٦) الوشل : الماء المعين في الجبل ولا يكون إلا من الأمطار في الشتاء . الغانية : المرأة التي غنيت بجمالها عن الزينة .

(٧) الشمط : اختلاط البياض بسواد الشعر.

(٨) قد كُنّ يعهَدْنَ منى مَضْحكاً حَسَناً
ومَفْرقاً حَسَرتْ عنهُ العناقيد

(٩) فهُنّ يشدُونَ منّى بعضَ مَعْرفة
وهنّ بالوُدّ لا بُخلٌ ولا جُودُ

(١٠) قد كان عهدى جديداً فاستبدّ به
والعهدُ مُتّبَعٌ ما فيه مَنْشُودُ

(١١) يقُلن : لا أنتَ بعلٌ يستَفادُ له
ولا الشباب الذى قد فات مَرْدودُ

(١٢) هل الشبابُ الذى قد فات مردودُ
أم هل دواءٌ يردُ الشّيْبَ مَوجُودُ ؟

(١٣) لن يرجع الشّيبُ شبّاناً ولن يَجدوا
عدْلَ الشّباب لهمُ ما أوْرَقَ العودُ

(١٤) إن الشباب لمحمودٌ بشَاشَتُه
والشيبُ مُنْصَرَفٌ عنه ومَصْدودُ

(١٥) أمّا يزيدُ فإنى لست ناسيَهُ
حتى يُغَيّبَنى فى الرمس مَلحُود

(١٦) جزاكَ ربُّك عن مُسْتَفْردٍ وحَدٍ
نفاه عن أهْله جُزْمٌ وتَشْييدُ

(١٧) مستشرفٍ قد رَمَاهُ النّاس كلُّهُمُ
كأنه من سَمُوم الصّيْف سَفود

---

(٨) المضحك : الثغر . المنشود : المطلوب.
(١٠) استبد به : استأثر به .
(١٣) العدل : المعادل والمثيل .
(١٤) المصدود : من الصدود أو الرجوع.
(١٧) السموم : ريح حارة . السفود : حديد يشوي بها اللحم . المنجد : المكروب .

(١٨) جـزاءَ يوسفَ إحْـسَـاناً ومَـغْـفـرَةً
أو مـــثلمـــا جُـــزِىَ هارونٌ وداودُ

(١٩) أو مـثـمـا نالَ نوحٌ فى سـفـينتـه
إذ اســتــجــابَ لِنوحٍ وهْوَ مَنْجُــودُ

(٢٠) أعطاه من لذةٌ الدنيــا وأسكَنَهُ
فى جنة نعـــمـــةٌ منهـــا وتَخْليــدُ

(٢١) فـمـا يزالُ جَـدَاً نُعـمـان يَمْطُرنى
وإن نأيْت وســيْبٌ منكَ مَــرْفُــودُ

حيث يبدو مأخوذا باللامية إلى الحد الذى سيطرت فيه عليه حتى راح يهتدى بصورها على الرغم من عدم قصده إلى معارضتها ، فمرة يسلك من خلالها سبيل الفخر ، وأخرى يتوقف مدح الخليفة . وإن كان الموقف هنا يظل مختلفا تماما عن مدح الرسول ﷺ ، ولكن الافتتاحية تتم على نفس الصورة فى «بانت سعاد» لدى الشاعرين . ثم ترد نتيجة ذلك البين من «قلب متبول» لدى كعب و«قلب معمود» لدى الأخطل ، «استحقبت لبه» ويرسم كعب صورة كاملة تتعدد جزئياتها حول مواعيد «سعاد» وكيف تخلفها حتى شبهها بعرقوب ، ولذلك لم يعد يأمل من وعودها شيئاً ، فلا يغرنك ما منت وما وعدت فتلح الصورة نفسها على الأخطل «فاليوم أخلف من سلمى المواعيد» وينطلق الأخطل ليجدد فيما رصده كعب ، فيضيف لوحة كاملة يعرض فيها الشيب بكل سلبياته ، خاصة ما يتعلق منه بعالم المرأة حول صدودها وهجرها ، حتى إذا وصل إلى موضوع قصيدته تقدم إلى ممدوحه فى زى يختلط فيه الأمر بينه (كنصرانى) وبين تمثُّله شخصية الشاعر المسلم الذى يثرى فنه وصوره بذلك القصص القرآنى الذى يتوج به لوحته الفنية ، مع تعدد أصراف الصورة بتعدد القصص فيذكر «يوسف» عليه السلام و«هارون» و«داود» «نوح» ويوجز ما يأخذه من مشابه حول مواقفهم الدينية ، كما يذكر من الحس الأخروى الإسلامى «الجنة» وما فيها من «الخلود» ، وكأنه أحس قربه من كعب منذ المقدمة ، فراح يستوحى المعانى من المواقف الدينية ، ليكمل بذلك دائرة معايشته للقديم ، لا فى مجال الشعر فحسب ، بل فى مجال المؤثرات الإسلامية أيضا ، وكأن الأخطل قد حاول فى كثير من الأحيان أن

---

(٢١) المرفود من رفده بمعني أعطاه .

يتدارك إظهار نصرانيته بأن يشارك الشعراء المسلمين تأثرهم بالتيار الإسلامى ، عن طريق تسجيل بعض ملامحه فى شعره ، الأمر الذى رأيناه مطروحا فى دراسة المعجم الإسلامى لدى شعراء هذا الجيل عامة ، وفى هذه القصيدة الدالية خاصة وكأنه بدا دائب البحث عن المواضع التى يمكن أن يهيئها لتقبل هذه المؤثرات لعلها تعكس – بدورها – أخص صور صراعاته الفكرية والفنية .

## (جـ) الخلاص من الانقسام عبر الفلسفات الخاصة (اللامية)

على أن الأخطل لم يسلم القياد للمؤثرات التراثية فى كل الأحوال ، ولم يكن المدح هو سبيله الوحيد إلى الإبداع فى فن الشعر، بل حرص على تسجيل فلسفة حياته الخاصة كما أرادها ، واقتنع بها ، وبذلك تخلص من أزمة تمثّل المواقف، خاصة حين تبدو على غير تياره ، أو فى غير اتجاهه ، كما رأيناه فى أثواب الشاعر المسلم ، وهو لم يكن كذلك بالطبع ، ولذلك استخل بعض مواقف الفخر ليدير من خلالها - بل فى معظمها - ما اتسق معه من مواقف حياته الخاصة على نحو قوله :

(١) طرَقَ الكرى بالغَانيات ورُبّما
طرق الكرى منهن بالأهْوال

(٢) حُلُمٌ سَرىَ بعد المَنَام فزَارنى
من أم بكرٍ مُوهِناً بخَيَال

(٣) أسرى لأشعثَ هاجدٍ بمَفَازَة
بخيالِ ناعمة السُّرَى مِكْسَال

(٤) فلهَوْتُ ليلةَ نَاعمٍ ذى لَذّةٍ
كقَريرِ عَيْنٍ أو كنَاعِم بَالِ

(٥) بغريزةٍ نَفَج النعيمُ شبَابَها
غَرْثَى الوشاح شبيعَة الخلخال

(٦) فى صورةٍ تَمّت وأكملَ خَلقْها
للناظرين لصُورة التِّمْثَال

---

* ديوان الأخطل : ٦٨٩/٢

(١) طرق بالغانيات : جاء ليلا بأطيافهن . الكري : النعاس أو النوم.

(٢) أم بكر: اسم امرأة . الموهن : منتصف الليل.

(٣) أسري به : جاء به ليلا. الأشعث : المغبر الرأس المتلبد الشعر. الهاجد: النائم. المكسال: التي لا تكاد تبرح مجلسها من التنعم والترف.

(٥) الغريرة : المرأة الحسناء، نفج: ملأ وعظم. غرثي الوشاح: ضامرة الخصر والبطن الشبيعة الخلخال: الملتئة الساق.

(٧) تمّتْ لمن نعتَ النساءَ وأكملتْ
ناهيك من حُسْنٍ لها وجَمَال

(٨) وملاحةِ فى منطقٍ مُتَرَخِّمٍ
منها وحسن تَتَقُّل ودَلاَل

(٩) ترنُو بمقلةِ جُؤْذُرٍ بخَمِيلَة
وبمشرقٍ بهج وجيدِ غَزَال

(١٠) وبواردٍ رَجِلٍ كأنّ قُرُونَهُ
من طُولها موصولةٌ بحِبَال

(١١) ما روضة خضراء أزهرَ نَوْرُها
بالفَهْر بين شَقَائِقٍ ورِمَال

(١٢) بهجَ الربيعُ لهَا فجاءَ نَبَاتُها
ونمت بأسحمَ وَابلٍ هَطَّالِ

(١٣) حتى إذَا التَفّ النباتُ كأنّه
لونُ الزخارف زُيِّنَتْ بصِقَالِ

(١٤) نفت الصَّبَا عنها الجَهَام وأشْرَقَت
للشمس غِبَّ دُجُنّة وطلاَل

---

(٨) التقتل : الاختيال والتكسر في المشي.

(٩) ترنو: تديم النظر في سكون الطرف. الجوذر : ولد البقرة الوحشية. الخملية : الرملة تنبت الشجر. المشرق: الوجه المضيء

(١٠) الوارد: الشعر الطويل. الرجل : الذي بين السبوطة والجعودة.

(١١) القهر: حبل. الشقاق ج شقيقة وهي أرض غليظة بين جبلي رمل .

(١٢) بهج : حسن وابتهج . الأسحم: السحاب الأسود لكثرة مائه .

(١٣) الصقال: الجلاء والعناية والصيانة.

(١٤) نفت : دفعت ونحت. الصبا : ريح تهب من المشرق. الجهام : السحاب الذي أراق ماءه . الطلال: ج طل وهو المطر الضعيف .

(١٥) يومـاً بأملحَ منك بهـجـةَ مَنْظَرٍ
بين العـشيِّ وسـاعـةِ الإيصَـال

(١٦) حُـسْناً ولا بألذَّ منك وقَـدْ صـغَت
بعضُ النُّجـوم وبعـضُـهنَّ تَوَالى

(١٧) تشـفى الضَّـجيع إذَا أَرَاد عناقـهـا
بمقـبَّـل عـذب المَذَاق زُلاَل

(١٨) صـافٍ يَرِفُّ كـأنما ابتـسمَتْ به
عن غبِّ غـادية غَـداةَ شـمَـالِ

(١٩) شَـبِمٍ كـأنَّ الثلجَ شـيبَ رُضَـاضُـه
بسُـلاَف خـالصـةٍ من الجـرْيَال

(٢٠) صـهـبـاء صـافـيـة تنزَّل تَجْـرُها
ببـلاط صَـرْخَـد من رُؤُوس جـبـال

(٢١) منْ قـرقف الزَّرجُـون فُتَّ ختَامُـها
فـالـدَّنْ بـينَ خَنَابـجٍ وقـلاَل

(٢٢) من قـهـوة نفـخَتْ كـأنَّ سَعـيطَهَا
مـسكٌ تضـوَّعَ فى غـداة شَـمَـال

---

(١٥) العشي: ما بين المغرب والعتمة. الإيصال : الدخول في الأصيل وهو ما بين العصر والمغرب.
(١٦) ضغت: مالت للغروب. التوالي ج تالية وهي التابعة.
(١٧) الضجيع: المضاجع. المقبل: الشفتان . الزلال: البارد الصافي اللون .
(١٨) يرف : يتلألأ ويبرق لونه. الغادية: المطرة في الغداة ، والغداة ما بين الفجر وشروق الشمس . الشمال: ريح الشمال. الشبم : البارد. شيب : مزج .
(١٩) السلاف : أول ما يعصر من الخمر .
(٢٠) البلاط : ما استوي من الأرض ولم يكن فيه حجارة. صرخد: موضع بالشام تنسب إليه الخمر الجيدة .
(٢١) القلال ج قلة: وهي الكوز الصغير القرقف : التي إذا شربها صاحبها أخذته رعدة .
(٢٢) القهوة : التي تقهي صاحبها إذا شربها عند الطعام . الراح : التي يرتاح لها صاحبها، إذا شربها وهما من أسماء الخمر .

(٢٣) أو راح ذى نَطْفٍ يَظَلُّ مُـتَـوِّجـاً
للشُّـرْب أصْـهَبَ قـالصِ السِّـربال

(٢٤) فكذاك نكهـتُـهـا إذا نبَّـهْـتَـهـا
والجلدُ غـيـرُ مُـدرَّنٍ مـتْـفَـال

(٢٥) فَـدَعِ الغـوانى والنشـيـدَ بذكـرها
واصـرف لذكـرِ مكارمٍ وفَـعَـال

(٢٦) إنّ لنقْـتَـادُ الجـيَـادَ على الوَجى
نحـو العـدَى بمَسَـاعـرٍ أبْطَال

(٢٧) فى كلِّ ذى لَجَبٍ كـأنَّ زُهَاءَهُ
ليل تعـرُّض أو رعـانُ جَـبـال

(٢٨) دَهمٍ يَظَلُّ به الفَـضَـاءُ مُـعـضَّـلاً
كـالطَّوْد أسـود مُـجْـفلِ الأثْقَـال

(٢٩) مـا بين أوّله وآخـر جَـمْـعـه
يومٌ يُقـاسُ وليـلةُ البَـغَّـال

(٣٠) ومـسـوَّمٌ عـقـدَ الهُـمـامُ برأسـه
تـاجَ المـلـوك ردَدْن فـى الأغْـلال

(٣١) ومكرٌ مـعـتـركٍ تَرَكْن حُـمَـاتهِ
للطَّيْـر بين سَـوَافلٍ وعَـوَالى

---

(٢٣) النطف: القرط . ذو النطف: الغلام الساقي.

(٢٥) النشيد: التغني ورفع الصوت. الفعال: الفعل الحسن .

(٢٦) الوجي : أن يشكو الفرس باطن حافره. المساعر: ج مسعر وهو الفارس الذي يقود نار الحرب.

(٢٧) ذو اللجب: جيش كبير يسمع له جلبة وصياح. الزهاء : العدد والمقدار. تعرض: طبق الأرض. الرعان: ج رعن وهو أنف الجبل.

(٢٨) الدهم: العدد الكثير. المعضل: الضيق. المجفل الأثقال: الكثير الأثقال يلقي بعضها علي بعض.

(٢٩) البغال: أراد صاحب البعير.

(٣٠) المسموم: الفارس المشهور وضع لنفسه علامة في الحرب . الهمام : الملك العظيم الهمة.

(٣١) السوافل : ج سافلة وهي القسم الأسفل من الرمح. العوالي ج عالية وهي القسم الأعلي منه .

(٣٢) صَرْعَى تظلُّ الطيرُ تَخْجُلُ بينَها
ينْقُرْن أعينَها مع الأَوْصال

(٣٣) كم من أناس قد حَوَيْن نهابهم
وأَفَأْنَ من نعم وحيٍّ حِلال

(٣٤) شعْثُ النّواصى عادةٌ من فعلها
سفْكُ الدّماء وقِسْمةُ الأَمْوال

(٣٥) فتركْنَ قد قَضَيْن من حَمَس الوَغى
وطراً وجُلْنَ هناك كلَّ مَجال

فالشاعر ينطلق فى القصيدة من واقعه النفسى الخاص، منتميا - بالدرجة الأولى - إلى تجاربه التى يعيشها ، أو يتمثلها قبل أى اعتبار آخر، فقد راح يفلسف حيات من خلال استغراقه فى لوحتين كبريين تدوران حول الموقفين الخمرى والغزلى، ليتوج اللوحتين كلتيهما بالفخر بنفسه وفرسان قومه ، حتى ليكاد يذكرنا بتلك الأطراف الثلاثة، كما صورها طرفة بن العبد لفلسفة حياته الجاهلية فى قوله المشهور:

ولولاَ ثلاثٌ هن من عيشة الفتى
وجدك لم أحفل متى قام عودى

فمنهن سبقى العاذلات بشربة
كميت متى ما تُعْلَ بالماء تزبد:

وكرى إذا نادى المضاف محنّباً
كَسِيد الغضا نبّهْتَه المتورد

إذ قصد إلى رؤية حياته من خلال أمور ثلاثة ، يتعلق منها اثنان بلذته بين خمر وغزل، ويرتبط الثالث بالآخرين، حيث يسعد أيضا بنصرتهم وإغاثتهم ، وهى

---

(٣٢) تحجل: تمشي متبخترة. الأوصال ج وصل وهو العضو على حدة .

(٣٣) النهاب: الغنيمة: أفأن النعم: جعلها فيئا وغنيمة. الحلا ج حلة وهي الجماعة الكثيرة تحل حول الماء .

(٣٤) الشعث: ج أشعث وهو المغبر المتلبد .

(٣٥) الحمس : الشدة . الوطر : الحاجة .

نفسها المشاهد التى وقف عندها الأخطل فى لوحته الفنية الكبرى فى هذه القصيدة.

وحين يصفو الأخطل لتجاربه الخاصة، يبدو أكثر صدقا فى صراحته ووضوحه، وكأنما انتهز فرصة إزالة الحواجز التى قد تقوم بينه وبين ممدوحه، أو بينه وبين عصره، أو جمهوره العريض، حتى إذا وقف مع نفسه، أو مع جمهوره المحدود فى مجلس المنادمة بدا حريصا على هذا النحو فى كل المواقف التى عرضها ، ففى الغزل راح يفصّل فى الأبعاد الحسية للصورة بلا تردد إذ راح يجعل من نفسه بطلا مغامرا يفوز بحضور الطيف الذى يذكره بمحبوبته ، فيسقط من خلاله مقاييس الجمال كما ارتأها من عالم الحس الذى ردّد فيه «اللذة» و«اللهو» و«الجمال» و«الحسن» و«الجيد» بالإضافة إلى عرض مفاتن تلك الصورة من «غناها وترفها» فهى «مكسال» باعتبارها مكانتها الأرستقراطية ، مخدومة فى بيتها، وهى تتمتع بملاحة خاصة يعكسها منطقها الرخيم ، وكأنه يفيد فى تصوير غناها وكسلها من أستاذه فى الغزل منذ الجاهلية ، إذ يقول امرؤ القيس عن صاحبته ونعيمها فى معلقته المعروفة :

**وتُضحِي فتيتُ المسك فوق فراشها**
**نؤوُمُ الضُحَى لم تنتطق عن تفضُّل** [1]

وهى «ريا المخلخل» أيضا كما عرض الأخطل ، وعند امرئ القيس:

**هصرت بفودَىْ رأسها فتمايَلَتْ**
**عليَّ هضيم الكشح ريَّا المُخَلْخَلِ**

بل إنه يعجب من جيدها وشعرها أيضا بما أعجب به امرؤ القيس:

**مهفهفة بيضاءُ غيرُ مُفَاضَة**
**ترائبُها مصقولةٌ كالسجَنْجَلِ**

وشعرها:

**غدائرُه مُسْتَشْزِراتٌ إلى العُلا**
**تضلُّ المَدارى فى مُثَنًّى ومُرْسَلِ**

كما يعجب من نظرات عينيها بما أعجب به امرؤ القيس من وقع النظرة عليه:

(١) انظر المعلقة في شرح التبريزي ٢٠.

**ومــــا ذرفَتْ عـــيناك إلا لتـــضـــربى**
**بســهــمَـيْك فى أعْـشَـار قَلْبٍ مُـقَـتَّلِ**

وإن كان قد وصف تلك النظرة على نحو ما وصفها طرفة :

**إذا نحن قلنا اســمــعــينا انبــرَتْ لنا**
**على رسْلهـــا مَطْرُوفـــة لَمْ تَشَـــدَّدِ**

ويكاد الأخطل يحس اقترابه من أسلافه فى هذا المسلك اللاهى الذى لا يأبه فيه كثيرا بالتقاليد ولا تشغله القيم الاجتماعية أو الالتزام الأخلاقى ، ولذلك يكاد يتخذ مسلك امرئ القيس فى مغامراته الغزلية منهاجا له ، ولكنه سرعان ما يتجه بالمغامرة اتجاهاً خاصا حين يدير من خلالها حديثا خمريا طويلا ، يسجل فيه مكانته بين ندمائه، ويستوقفه المشهد الخمرى بكل جوانبه ليقترب بالموقف ثانية من مجلس طرفة بين ندمائه وأقرانه . وإن كان الأخطل قد طرح معظم صوره على الخمر ذاتها وكأنها الشق الثانى من لوحة الغزل، إذا وجد فيها استكمالا لمتعته الأولى ، وبذلك شغل طويلا بتصويرها منذ عرض لتصوير أول ما يعصر منها إلى ما أطلقه عليها من مجموعة الأسماء التى عرفت بها ، فهى «صهباء» وهى «قهوة» وهى «جريال» وهى على المستوى التصويرى «باردة» ، موصولة النسب إذ جئ بها من أشهر بلدانها «صرْخد» ، ولذلك تبدو شديدة التأثير فيمن يشربها ، فتصيبه بتلك «الرُّعدة» المحببة إلى نفوس السكارى ، بالإضافة إلى ما يجده من لذة فى رائحتها ، مع عذوبة نكهتها ، ليتوج الصورة بوصف سقاتها من الغلمان ، وما يدور بين الندماء من التغنى بها ورفع أصواتهم إعجابا بتأثيرها ، واحتفاء بمجالسها .

وعلى هذا النحو كان عرض الأخطل للتفاصيل الغزلية والخمرية، متوخيا دقة الأداء لموقفه النفسى بين أقرانه، ومنْ يسير على فلسفته من أبناء عصره ، وهو – هنا– حريص على التقاليد والقيم، فهو يغنى نفسه بكل تجاربها من خلال اللوحتين فحسب. ويبدو أنه أراد أن يحذو حذو طرفة، فأدخل العنصر الثالث حول بعض من الفخر بقومه بتصور قوة بأسهم ، وإعداد جيوشهم ، وشجاعة قادتهم ، ممن تتجاوز مكانتهم كل الملوك، إلى ما يكون من نتائج حروبهم من انكسار وهزائم صفوف أعدائهم ، حتى يستعين بالمشهد المعروف لدى النابغة الذبيانى ، حين يعرض مشهد الطير مع قتال جيشه وانتصار ممدوحه فى قوله المشهور:

**جـــوانح قـــد أيْقَنّ انَّ قـــبـــيلهُ**
**إذا مــا التــقَىَ الجَـمْـعَـان أوّلُ غَـالِبِ**

إذ يكرر الأخطل مشهد الطير ، وهى تنقض على جثث القتلى ، لتعلن انتصار قومه فى البيت الثانى والثلاثين .

ويبدو الأخطل وكأنما أحس أنه ارتد كثيراً إلى معجم الجاهليين ، وأكثر من الاستعانة بصورهم، التى لم يزد عليها كثيرا إلا ما اصطنعه فى مثل تلك الاستدارة التى عرفت أيضا لدى النابغة ، ولكنه نقلها من إطار (المدح) إلى دائرته (الغزلية) هنا فى قوله :

**ما روضةٌ خضراء أزهر نورها**
**بالقهر بين شقائق ورمال**

**بهج الربيع لها فجاء نباتها**
**ونمت بأسحم وابل هطال**

**حتى إذا التف النبات كأنه**
**لون الزخارف زينت بصقال**

**نفت الصبا عنها الجهام وأشرقت**
**للشمس عب دجنة وطلال**

**يوما بأملح منك بهجة منظر**
**بين العشى وساعة الإيصال**

**حسنا ولا بألذ منك وقد صغت**
**بعض النجوم وبعضهن توالى**

وكأنه يختار من الاستدارة ما يتسق مع واقعه الغزلى ويعكس حالته النفسية المشرقة التى يطرحها من خلال «الروضة الخضراء» و«أزهر نورها» و«بهج الربيع» و«نمت بأسحم وابل هطال» ولون النبات كأنه «لون الزخارف المزينة بصقال» وقد «أشرقت شمسها» وهبت عليها «رياح الصبّا الطيبة» واختصت بذلك المطر «الخفيف» الذى يزيد من رونقها. وزينتها .

وهكذا استطاع الأخطل من خلال دقته فى صياغة الاستدارة ، أن يغذى مشاهده بالدلالات النفسية العميقة وهى تكشف ما يحمله من تفاؤل للحياة من خلال المتعة التى تحققها له الخمر مع الغزل ومجالس الطرب ، وكأنه يعكس - على المستوى

الفنى- بعدا صراعيا شديد التميز فى تجاوزه فكرة البيت الواحد إلى وحدة الكفر من خلال تماسك الأبيات التى تحتويها استدارته فى آن واحد .

(٢)

وإذا كنا قد انتهينا – على المستوى النظرى – إلى أن الفن اختيار للموقف وحكاية لطبيعة التجربة وانعكاس للرؤية؛ فإن هذا التصور يمتد هنا إلى موقف الشاعر من التراث ، فهو يتصارع أيضا عبر ذلك التراث ، حتى يختار منه ما يبدو متسقا مع تجربته ، مما يزيد فى ثرائها ، ومعالجتها على المستوى التصويرى . من هنا كان اختيار الأخطل لطرفة حينا ، وامرئ القيس حينا آخر ، حتى إذا جاء إلى حديث الفخر بدا تأثره أكثر وضوحا بعمرو بن كلثوم، ولعله يرتبط به – كما رأينا قبل ذلك – بحكم العصبية التغلبية التى ينتميان إليها سويا، وإذا مقومات المبالغة الفنية التى وصفها عمرو فى معلقته حتى ألهت قومه عن كل مكرمة – على حد تعبير بعض شعراء بكر- إذا بها تعكس بعضا من ملامحها على مبالغات الأخطل؛ وإذا قومه يحطمون الملوك المتوجين على غرار ما كان عند عمرو تصويرا فى قوله :

**وسيِّد مَعْشَر قد تَوَّجُوهُ**
**بتاجِ المُلك يَحْمِي المُحْجَرينا**

**تَركْنا الخيلَ عاكفةً عليه**
**مُقَلَّدةً أعِنَّتَها صُفُونا**

فإذا هى عند الأخطل :

**بمسوم عقدَ الهمام برأسه**
**تاج الملوك ردَدْن فى الأدعال**

ثم يستجمع الأخطل من صور البطولات المتناثرة فى معلقة عمرو ما يعرضه من بطولة التغلبين فى صورته المؤكدة :

**إنا لنقتادُ الجياد على الوَجى**
**نحو العدى بمساعر أبطال**

وعندئذ يتكرر عنده الضمير الجمعى «إنَّا» كما اصطنعه عمرو تماما حتى إذا اقترب من ختام القصيدة أسرف فى مبالغاته إسراف عمرو فى صورته المشهور:

**إذا بلغَ الفطامَ لنا صبىٌ**

**تخرُّ له الجبابرُ ساجدينا**

وغير ذلك من صور البطولة المطلقة التى طرح منها الأخطل قوله :

**كَمْ من أُنَاس قد حوين نهابهم**

**وأفأنَ من نعم وحىٍّ حلال**

وهى صور انتقاها لتتسق مع منطقة الخفر التى مال إليها كثيرا. وعلى هذا النحو يبدو الأخطل متمكنا من تراثه، بدليل ما اختاره منه من تلك الصور التى راحت تضرب فى أكثر من اتجاه ، وتدور حول أكثر من موضوع ، وفيها استوحى الكثير من أكثر من شاعر ، وكأنه عاش خمر طرفة ، وغزل امرئ القيس ، وفخر عمرو ، كاشفا الطبيعة النوعية لفسلفته الخاصة من خلالهم حينا ، ومن خلال واقعه الخاص أحيانا ، خاصة إذا تذكرنا ما رأيناه من قبل حين تمثل مدح كعب بن زهير ، وكذا حين صور ظعينته . وربما رأيناه فى عالم النقائض يعيش فنا جديدا يبرز فيه واحدا من أبطال المعركة اللسانية الكبر التى شغلت شباب عصر بنى أمية ، كما شغلت نقاده ، ومثلت قمة صور الصراع على كل مستوياته .

ومما يلفت النظر فى هذه القصيدة للأخطل أن طولها لم يوظّف فى الفخر، بقد ماو ظف فى خدمة تجاربه الغزلية والخمرية ، وبدا المدخل الذاتى طويلا عنده إلى الحد الذى قد يوهم بأنه لن ينظم فى موضوع سوى الخمر والغزل، فقد اكتفى فى الفخر بعشرة أبيات فى نهاية القصيدة ، وكأنه عاش أيضا بذلك – على الصعيد الفنى موقف ذى الرمة الذى عرف بطول مقدماته فى وصف محبوبته ، ولوحات الصحراء، حتى إذا وصل إلى المدح أوجز فيه إلى الحد الذى قد يغضب الممدوح – أحيانا كثيرة – فيحيله إلى ناقته ليأخذ منها العطاء!!. وليس معنى هذا أن الأخطل كان بخيلا على قومه فى باب الفخر ، ولكنه بدا شديد الكرم على نفسه فى ذلك الكم من الصور التى عرضت موقفه فى الحياة وفلسفته فيها أولا، ثم إنه لم يقصر فى الفخر بوقمه فى بقية الموضوعات التى نظم فيها ، ففى المدح أدخل الفخر فى الهجاء ، وكأنه آثر هنا استغلال الموقف لعرض تجاربه الخاصة كما يعيشها ويتمنى استمرارها ، حتى راح يرددها فى مواقف أخرى على قدر من الحرص والحذر، مما ينحو به إلى التصريح بجاهلية خمره ، حتى لا يصطدم بمنطق التحريم فى المجتمع الإسلامى على نحو قوله:

شربْنا فمتنا ميتةً جاهليةً
مضى أهلُها لم يعرِفُوا : ما محمدُ ؟
ثلاثة أيّام فلما تَنَبّهَتْ
حُشاشاتُ أنفاسٍ أتَتْنا تَرَدّدُ
حيِينَا حياةً لم تكُنْ من قِيَامَةٍ
علينا ولا حَشْرٌ لنَا به مَوْعِدَ
حياةُ مِراضٍ حولهُم بعد ما صَحَوْا
من الناس شتّى : عاذلون وعُوّدُ
وقلنا لساقِينا : عليكَ فعُدْ بنَا
إلى مثلها بالأمسِ فالعَوْدُ أحْمَدُ
فجاءَ بها كأنّما فى إنائه
بها الكوكب المريخُ تصفُو وتُزْبِد
نَفُوح بماءٍ يشبِهُ الطيب طيبُه
إذا ما تعاطَتْ كأسَها من يَدٍ يدُ
تُميتُ وتُحْيى بعد مَوت ومَوتُها
لذيذٌ ومحياها ألذّ وأمْجَدُ[1]

فهو يسكب همومه وآلامه من خلال كأس الخمر التى يسعهد فيها أن جاهليا بلا عقيدة ولا دين، وهو لا يشغل نفسه – فى كثير أو قليل – بالتفكير فى بعث أو خلود ، ذلك أن لاموت والحياة عنده يصدران فقط عن متعة إحساسه بالخمر وتأثيرها فى نفسه ، وكأنه ينزلق من حرصه وحذره فى المدخل إلى الصورة ، إلى تلك الصراحة الجامحة التى لا تقف أمامها قيمة دينية ، ولا تعرف لنفسها حدودا أخلاقية ، فتصل به إلى حد المجاهرة بارتكاب المعصية وإعلان الزندقة فى زحام مجتمع إسلامى، وكأنه يكرر من ورائها جانبا مما رأيناه فى أبيات سابقة عرضناها له ، حيث يرفض الصوم والصلاة وغيرهما من عبادات إسلامية، فهو لم يعد يقتنع من حياته إلا بالخمر

(١) ديوان الأخطل ٢/٧٥٠ الحشاشة : بقية الروح. الأنفاس ح نفس. النفوح: التي تنشر الرائحة. الماء هنا : بخار الخمر وما يتطاير منها .

التى راح يجتهد فى سم الصور حولها، ونسج اللوحات الفنية من خلال تأثيرها، حتى ترك بذلك رصيدا ضخما لكل شعراء الخمر والمجون من بعده ، من مثل قوله:

**راحٌ تعارفَ فيها معشرٌ سُطرٌ**
**ما بينهم غيرها إلٌ ولا نَسبُ**

**كأنها حين تجلوها بمنزلة**
**من الدِّنان عَلىَ خُطّابها لَهَبُ**

**ترى الزُّجاج ولم يُطْمثْ يَدورُ بها**
**كأنه من دم الأجواف مختصب**

**حتى إذا اتفضّ ماء المُزْن عُذرَتها**
**راح الزُّجاج وفى ألوانه صَهَبُ**

**تنزُو إذا صب فيها الماء مارجها**
**نَزْوَ الجَنادب من رمضاءَ تَلْتَهب**

**حتى إذا أخَذَتْ منهمُ مآخذَها**
**وأنغَضُوا الهام حتىّ كاد ينقلبُ :**

**راحوا وهم يحسَبُون الأرض فى فَلَكٍ**
**إنْ صُرِّعوا وَقَت الرّاحاتُ والرُّكَبُ**

**إذا هوى بعضُهم منها لمَفْرِقه**
**قالوا: انتهض ما عَلى شرِّبها عَطَبُ**[1]

فهو يبدو قادرا على الإلمام بالصور الخمرية التى ترتبط بتجاربه ووجدانه، وهو شديد الانتماء لمن يدور فى فلكه ، أو يسلك سبيله ، وكأنه - بهذه الأبيات - يضع الأصول التى يأخذها بها أبو نواس فى العصر العباسى الأول حول تصوير «عصابة السوء» التى تزعمها ، فكان تكرارا لهؤلاء الذين لم تجمعهم إلا خمر الأخطل ، حتى

(١) الديوان ٢/٧٧٤ الشطر ج شطير وهو الغريب. الإل : العهد. تجلوها: تظهرها وتعرضها. افتض عذرتها: مزج بها وهي صرف. المزن: السحاب ذو الماء . الصهب: الخمر. تنزو : تثب. الجنادب: جمع جندب وهو ضرب من الجراد. الرمضاء : الأرض المحرقة . انغضوا: حركوا باضطراب. صرعوا: طرحوا علي الأرض.

صارت بالنسبة لهم نسبا ورابطة ، مما ردده النواسى فى مثل حديثه إلى صاحبة الحانة قائلا :

فلمـــا طَرَقْنَا بابَهـــا بعـــدَ هَجْـــعَـــةٍ
فـــقـــالَتْ من الطُّراقُ ؟ قلنا لهـــا: إنَّا :
شـــبـــابٌ تعـــارَفْنَا بِبَـــابِك لم تَكُنْ
نـروحُ بمـا رُحْنَـا إليـك فـــــأَدْلَجْنَـا

وعلى هذا النحو يتكرر إعجابه بصفات أفراد عصابته بنفس الصورة الواردة فى صور هذه الأبيات للأخطل فهم مرة «فتيان صدق» وأخرى فتية كمصابيح الدجى غرر ، شم الأنوف .... إلخ وهكذا كان مع الندماء ، وعلى نفس الوتيرة بدا الحرص على تصوير تأثيرها ، فهم – أى الندماء – يحسبون الأرض فى فلك عند الأخطل على حد تصويره :

من عُـــقَـــار تركت ألسُنُتُـــهم
خُـــرُسـا من بعـــد مـــا صَـــاتُوا
فكأنمًا قَـــدْ قَـــضَـــوْا مـــوتَهُم
ثم عـــاشُـــوا بعـــدَ مَـــا مَـــاتُوا[١]

وإلى هذا الحد راح الأخطل يصول ويجول فى عالمه الخمرى ، حتى جعل إليه رحلته مع رفاقه بعيدا عن عالم المدح أو السياسة أو مشكلاتها ، فكان له من صخب الخمر أنيسه الذى يسعد به ، ويهدأ عنده من عناء رحلته :

مـعى فِـتْـيَـةٌ مـا يسـألونَ بهَـا لَكِ
إذا مــــا تَنَاشَـــوْا سَـــبَلَ الأزر
وإجَّـانَةٌ فـيـهـا الزُّجـاجُ كـأنَّهـا
طوافي بنات الماء فى لُجَّـة البـحـر[٢]

وفى هذا المجال كرر صوره ، كما كرر صور أسلافه التى انتقاها ، ورأينا نماذج

---

(١) الديوان ٢/٧٨٦ العقار: الخمر . الخرس ج أخرس. صاتوا : أحدثوا أصواتا.

(٢) ديوان الأخطل ٢/٢٧٠ تناشوا : شكروا. أسلبوا: أرخوا . سبل الأزر : ما طال من الأزر وسحب علي الأرض . الإجانة: إناء واسع. الزجاج : زجاجات الخمر .

منها ، فقد شغله من حياته فلسفتها على هذا النحو، وإن كان التكرار قد تحوَّل إلى ظاهرة تنتشر فى فنه، فى غير موضوع الخمر أيضا ، على نحو ما نرى فى تكرار المطلع المدحى فى قصيدته الرائية المشهورة «خفَّ القطين» حيث يفتتح إحدى هجائياته بقوله :

**راح القطينُ من الثَّغْراء أو بكروا**
**وصدَّقُوا من نهار الأَمْس ما ذَكَرُوا (١)**

وكما أخذ من التراث صورا خمرية وغزلية ، وكرر نفسه على هذا النحو وغيره، لم يتردد فى أن يأخذ فى فخره عن عمرو بن كلثوم وغيره أيضا من صور الحماسات الجاهلية ، مما يتناسب مع قضية الأحساب ويتسق مع الأنساب التى اعتمد عليها شعراء النقائض ، وهو واحد منهم ويكاد يردد صورة من المبالغات المطلقة عند عمرو فى قوله :

**وإن لنا برَّ العراق وبحرَهُ**
**وحيث ترى القُرقُورَ فى الماء يسبحُ**
**وإن ذكر الناس القديم وجَدْتَنا**
**لنا مقْدَحا مَجْدٍ وللناس مقْدَحُ**
**بنا يُعْصَمُ الجيرانُ أو يُرْفَدُ القرى**
**وتأوى مَعَدٌّ فى الحروب وتَسْرَحُ (٢)**

فهو لم يبعد كثيرا عما صوره عمرو للتغلبيين أيضاً :

**ملأنا البرَّ حتىّ ضاقَ عنا**
**وظهرَ البحر نملؤهُ سَفينا**

وعلى مستوى الإعلام القبلى أيضا إذ يتأثر مراراً بقول عمرو :

**وقد علِم القبائل من معدٍّ**
**إذا قُبَبٌ بأَبْطَحِها بُنينا**

---

(١) الديوان ٢/٧١١ الثغراء : بلد . صدقوا ما ذكروا : جعلوه صدقا وحققوه.

(٢) ديوان الأخطل ٢/٧٥٠ . القرقور : السفينة العظيمة. يرفد: يعطي ويقدم. معد : معد بن عدنان، وهو يقصد قبائل معد .

**بأنّا العاصِمُون بكل كحل**
**وأنا الباذلُون لمُجْتَدينا**
**ونحن إذا عِمادُ الحىُّ خَرّت**
**على الأَحْفاض نمنعُ مَنْ يلينا**

وإلى غير ذلك من مؤثرات نجد الأخطل يعيش واقعه من خلال مادة التراث على مستوياتها المختلفة ، وهو يكشف عن صراعات فنية متنوعة تنوع ما يأخذ منه تبعا لطبائع تجاربه ، خاصة حين يضيف إليها من قدراته الخاصة ما يؤكد نسبتها إليه، بحكم سيرته وأخباره ، ومكانته فى عصر الأمويين، إذ غدا واحدا من كبار مادحيهم ، وفى نفس الوقت من فحول الهجاء والنقائض ، وقبل هذا كله يبدو شاعر الخمر والمجون الذى اتخذ من نصرانيته سندا له ، وإن كان قد تخلى عن كل القيم حتى ليبدو وثنى المواقف فى معظم الأحوال ، لا يعرف مجتمعا بقدر ما يغترب عنه مع ندمائه ، يعيش من خلالهم تجاربه الخاصة، منصرفا إلى لهوه ومجونه بالدرجة الأولى ، حتى إذا ماعب من كؤوسها حتى الثمالة راح يسجل لنا فلسفته فيهما، ويضع ملامحها كحلقة وسطى تستند إلى مسلك جاهلى ، وتقود إلى مسلك عباسى – بعد ذلك- اتخذ أصحابه من الأخطل قدوة له ، كما بدا عند أبى نواس وغيره من شعراء جيله ومَنْ بعدهم.

وعلى هذا بدت القصيدة مؤشرا لعديد من الصراعات المتميزة للشاعر من واقع حركته فى فلك عصره ، وفى إطار فنه معا . فمن خلال عصره جمع بين مواقفه المتناقضة موزعة بين موضوعات الشعر المختلفة التى خاضها على مستوى الإبداع للقصيدة الواحدة ، وعلى مستوى محتواها بدا حائرا بين المادة التراثية التى استوقفته وبين إضافاته الخاصة التى تكشف قدراته الإبداعية المتميزة ، ومن خلالها ترك رصيدا معروفا فى منطقة التصوير الخمرى قلده منها شعراء الأعصر العباسية من بعده .

## الفصل الثانى

# المنطق القبلى وتوجهات الشاعر
# (مع جرير)

(أ) إحياء الصراع القبلى بين جرير والفرزدق (البائية)

(ب) لغة الصراع مع التراث (اللامية)

**(أ) إحياء الصراع القبلى بين جرير والفرزدق:**

والشاعر هو جرير بن عطية الخطفى ، والخطفى لقب، واسمه حذيفة بن بدر بن سلمة بن عوف بن كليب بن يربوع .

فهو شاعر تميمى من عشيرة كليب اليربوعية التى راح الأخطل يهجوها حين هجا جريرا ، ومعروف فى تاريخها الاقتصادى أنها عاشت على الرعى للغنم والحمير، كما عرف فى تاريخ جرير نفسه أنه لم يكن من بيت عريق، إذ يقال أن أباه كان متخلفا فى المال مبخلا ، ولكنه نشأ فى بيت شعر ورّثه أبناءه من بعده ، فكان منهم بلال ثم حفيده عمارة من شعراء العصر العباسى . ثم أن جريرا أخذ الشعر عن جده الخطفى الذى لقنه الكثير منه فى سن مبكرة ، حتى إذا اشتد عوده شد الرحال إلى يزيد بن معاوية – وهو خليفة – فمدحه، وهجا من تعرض له من شعراء العصر مثل غسان السليطى والبعيث والفرزدق . وغير هؤلاء إذا أخذنا برواية أبى الفرج من أنه كان ينهشه ثلاثة وأربعون شاعرا ، فينبذهم وراء ظهره، ويرمى بهم واحدا واحدا .

وظل شعر جرير محصورا فى دائرتى الفخر والهجاء ، حتى إذا صار حكم العراق لقيس وصاحبها الحجاج قدم عليه ، فأكرمه ، ونظم فيه مدائح رائْعة ، كانت وسيلته بعد ذلك للوصول إلى الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان ، حيث نظم فيه أولى مدائحه ما يؤكد شرعية الخلافة فى بنى أمية ، مما أثر فى نفس الخليفة ، إذ قال جرير[1]:

وإنى قـد رأيتُ على حـقـا
زيارتِىَ الخليفـةَ وامتـداحى

ألستم خيرَ من ركب المطايا
وأندى العالمين بطونَ راح

وقومٍ قد سَمَوْتُ لهم فدانُوا
بِدُهْمٍ فى مُلَمْلِمَةٍ ردَاح

أبَحْتَ حِمَى تهامةَ بعدَ نَجْدٍ
وماشئُ حَمَيْتُ بمُسْتَباح

(١) ديوان جرير ١/٨٧ . الدهم: الجيش الكبير. ململة : مجتمعة. رداح: ضخمة. حمي تهامة ونجد: يقصد بذلك عبد الله بن الزبير . أبو خبيب: الزبير . الجماع : الخلاف والعناد. هبرزي: نافذ في الأمور. ألف: ملتف . العيص: الشجر.

دعـوتَ الملحـدين أبا خُـبَـيْب
جِـمـاحـاً هَلْ شُـفـيتَ من الجِـمَـاح

فـقـد وجـدوا الخليـفـةَ هِبْـرِزِيّا
ألفَّ العـيـص ليـس مـن النَّواحى

فـمـا شـجـرات عـيـصك فى قُـرَيش
بعـشّـات الفُـروع ولا ضَـواحى

رأى الناسُ البـصـيـرةَ فـاسـتـقـامـوا
وبَيـنْـتَ المراض من الصِّـحـاح

فـهو يؤصل نسب الخليفةمن ناحيـة – على المستوى القبلى – ويرتقى بهـذا النسب حتى يبرر حقه فى الحكم والخلافة من ناحية أخرى ، وعندئذ يعلن انتماءه لحزب الشعراء الذين ناصروا الخلافة الأموية ، وقد أخذ مكانته فى بلاطها ، يدفاع عنها ، ويهاجم خصومها، ويتبنى نظريتها، حتى صار واحدا من شعراء السياسة، مما وظف له فن القصيد فى المدح والهجاء . ويستمر دوره باقيا بعد وفاة عبد الملك، حيث تقرب من بعده إلى ابنه الوليد ثم سليمان بن عبد الملك ، ثم يزيد بن عبد الملك. وإلى جانب مدح الخلفاء مدح جرير أبناءهم أيضا . وأبرز دور الأسرة كلها فى الخلافة التى صورها مقدسة باعتبارها قدراً إلهيا خصهم الله به ، وهو ما سار عليه شعراء العصر ليصرفوا بقية الأحزاب عن التفكير فيها، أو حتى الثورة على خلفائها .

وعلى صعيد الفن الأموى يأتى جرير والفرزدق والأخطل فى سياق طبقة فنية واحدة، يقدمون فيها على شعراء الإسلام الذين لم يدركوا الجاهلية ، ويظل الخلاف قائما حول تقديم أى منهم، ويبقى لهم أنهم احتلوا مكانة مرموقة سقط دونها كل أراد اقتحام الميدان، فافتضح أمره وهزلت مكانته، وظلوا هم يتصارعون من خلال فنهم، وإن كان الأخطل قد دخل بين جرير والفرزدق فى آخر أمرهما، وقد أسن ونفذ أكثر عمره .

وقد أحس جرير ضخامة مكانته فى الشعر، خاصة فى الهجاء ، فقال: والله مايجهونى الأخطل، وذلك أنه كان إذا أراد هجاءه جمعهم على شراب، فيقول هذا بيت وهذا بيت ، وينتحل هو القصيدة بعد أن يتمموها. ومع ما فى تلك الأخبار من عدم الدقة ، خاصة أن الشاعر يتحدث عن خصومه، فيبالغ فى تصوير الموقف، إلا أنها

تدل - فى جملتها - على اعتزازه بمكانته التى أقر له بها كثير من نقاد العصر وشعرائه(١) .

فقد سمع الراعى شعره فأقر بأنه جدير بالسبق ، وأثنى عليه الفرزدق أمام الأحوص ، وقدم جرير المدينة، وتحدث مع الأحوص حتى أخزاه ، وأقبل على أشعب وأجازه ، كما وفد على الحكم بن أيوب صهره ، فبعث به إلى الحجاج فحدثه عن معارضيه من الشعراء .

ومن أخباره ما يروى عن حديثه مع ابنه عن درجات الشعراء ، حين سأله : من أشعر الناس؟ فقال : الجاهلية تريد أم الإسلام؟ قلت : أخبرنى عن الجاهلية، فقال شاعر الجاهلية زهير . قلت : فالإسلام؟ قال: نبعة الشعر الفرزدق، قلت : فالأخطل؟ قال : يجيد صفة الملوك ، ويصيب نعت الخمر، قلت : فما تركت لنفسك؟ قال : دعنى فإنى نحرت الشعر نحرا .

فهو ينصب من نفسه حكما فى الشعر ، وناقدا يوصف اتجاهات الشعراء، ويحدد طبقاتهم، ويحدد مكانته فوق كل هؤلاء شاعراً وناقداً .

كما يروى من أخبار الفرزدق التى تتعلق بجرير أنه سمعه ينشد بائيته ، فتوقع نصف بيت فيه هَجْوٌ له ، فكان كما ظن ، وأنه سئل عمَّنْ يجاريه فى الشعر فلم يعترف إلا به .

وقد وازن حماد الرواية بينه وبين الفرزدق ، حين أتى حماد الفرزدق ، فأنشده، ثم قال له : هل أتيت الكلب جريراً؟ فقال حماد نعم. قال الفرزدق : فأنا أشعر أم هو؟ فقال حماد : أنت فى بعض الأمر ، وهو فى بعض .

وقد رأينا الخلفاء يجتذبونه إلى البلاط الأموى بكثرة عطاياهم، كما يروى أن بشر بن مروان قد حكم له حين تفاخر هو والفرزدق بحضرته ، كما يروى أن سكينة بنت الحسن فضلته على الفرزدق أيضا.

وعلى أية حال فقد تعددت الروايات حول المقارنة بينه وبين الفرزدق، وكان الانتصار له فى كثير منها حيث سجل له السبق على خصمه ، والتفوق عليه، الأمر الذى امتد إلى بيئة الشعراء أيضا إذا أخذنا بما يروى عنب شار من أنه فضل جريرا على الأخطل والفرزدق ، وما يروى أيضا عن ذهابه إلى عبد الملك بن مروان فى

---

(١) تراجع هذه الأخبار وترجمة جرير في الجزء الثامن من الأغاني ص٣ ومابعدها. الشجرة عشة الفروع: ضعيفة الأغصان. والضاحية: بادية العيدان لا ورق عليها. بنيت تبينت .

دمشق والتفاف الناس حوله فى المسجد دون الفرزدق ، وكذا ما يروى عن تفضيل أبى مهدى له على جميع الشعراء .

وقد بلغ من اعتزاز جرير بفنه ومكانته فيه أنه رفض من يفضلون الفرزدق عليه، فكان يهجوهم من مثل ما ورد فى هجائه سراقة البارقى بشر بن مروان، لأنه فضل الفرزدق عليه، وكذا من هجائه عمرو بن يزيد لتعصبه للفرزدق عليه أيضا. ولم ينزع جيرير فى ضعره إلا إلى الموضوعات التى شغلت شعراء العصر فأسهم فيها إسهاما ضخما من حيث الكم وبراعة الصياغة الفنية ، وكانت كثرة ما نظمه داخل فى إطار القصيد لا الزجر، وكأنه استجاب لإيقاع البيئة الخاصة حين تجنب التخصص فى فن الغزل ، وحرص على أن يسجل قدراته فى كل ضروب الشعر فى قوله ما عشقت قط، ولو عشقت لنسبت نسبا تسمعه العجوز فتبكى على مافاتها من شبابها، وإنى لأرى من الرجز أمثال آثار الخيل فى الثرى ، ولولا أنى أخاف أن يستفزعنى لأكثرت منه .

وهو لا يريد بذلك أن يترك فنا عميقا يضرب فيه بسهم وافر من شعره، ويسجل فيه تفوقه، حين ضخَّم ذاته، وزاد من إحساسه بتوهج مكانته ، على نحو ما تحكيه الروايات المختلفة التى عرضنا بعضا منها، ويروى أبو الفرج منها الكثير .

وفى المدخل النظرى إلى صراعات عصر بنى أمية توقفنا قليلا عند فن النقضية وتطور الهجاء، ورأينا العصر يشهد حركة أدبية متميزة، تطور فى ظلها فن الهجاء عما عرفته أصوله الأولى فى الهجاء الجاهلى ، وإن كانت صلة الشعراء بالقديم قد ظلت قائمة بل زادت حدتها حتى يستطيعوا أن يستجمعوا مثالب القبائل، مما يتخذونه مجالا يفتح أمامهم باب الفخر بمناقب القوم وصفات الشاعر ، فى موازة التعريض بخصمه .

وعلى هذا استمرت للهجاء صوره القديمة التى سيطرت عى أخيلة الشعراء، بل حاولوا تعميمها من خلال البحث الدائب ، والتنقيب المستمر فى تاريخ القبائل ، حتى إذا وصل الشاعر إلى سوق الكناسة أو المربد كسب الجمهور ، وتصفيقه، وخرج من مسرح التبارى الشعرى مطمئنا إلى تفوقه المعلن على خصمه .

وإذا كان فن الهجاء قد تطور على هذا النحو حتى أصبح فنا متخصصا متمايزا تمايز صراعات العصر ذاته فقد وقف بعض الشعراء ليمنحوه كثيرا من طاقاتهم الفنية، وكان أشهرهم الفحول الثلاثة الذين أسهموا أيضا فى السياسة من خلال فن المديح ، كما أخذوا طريقهم الاجتماعى من خلال لوحات الهجاء ، وقد رأينا فى موقف

الأخطل – من قبل – كيف ختم مدحته للخليفة بهجاء جرير وقومه ، مستغلا ما كان من شأن عشيرة جرير، وهو أن منزلة أسرته، وعلى هذا بدا الهجاء عاملا مشتركا يظهر حينا فى المدح وأحيانا فى الفخر ، ولكن الكثير منه ورد أساسا للنظم، وموضوعا رئيسا ، مما نتعرف على صورة منه رسمها جرير حين وجه سهام هجائه إلى الراعى النميرى وقومه قائلا فى بائيته المشهورة التى أحيا بها الصراعات القبلية فى ثوبها الجاهلى:

**(١) أقلِّى اللومَ عــاذلَ والعــتَـابا**
**وقُــولى إنْ أصَــبْتُ لَقَــد أصَــابا**

**(٢) أجــدَّك مــا تذكُّــرَ أهلَ نجــد**
**وحــيًّــا طال مــا أنتظروا الإيابا**

**(٣) ووجــدٍ قــد طَوَيْتُ يكادُ منه**
**ضــمــيــرُ القلب يلتــهبُ التــهــابا**

**(٤) ســألناهَا الشّــفــاء فــمــا شَـفَــتْنَا**
**ومنَّتْنَا المواعــدَ والخِــلاَبا**

**(٥) أبىَ لى مَــا مــضى لىَ فى تميمٍ**
**وفى فَــرْعَىْ خُــزَيْمَــةَ أنْ أعــابا**

**(٦) ســتــعلمُ مَنْ يصــيــرُ أبوهُ قَــيْنا**
**ومَنْ عُــرِفَتْ قَــصَــائِدُه اجــتِــلاَبا**

**(٧) فــلا وأبيك مــا لاقَــيْتُ حَــيــاً**
**كــيــربوعٍ إذا رَفَــعــوا العُــقَــابا**

---

(١) ديوان جرير ٨١٣/٢

(٤) الخلاب : الكلام الذي ينطوي على خداع.

(٥) تميم : قبيلة الشاعر. فرحا خزيمة: هما بنو أسد وبنو كنانة .

(٦) القين : العبد الرقيق أو الحداد أو الصنائع، وكان أصحاب هذه الصناعة محتقرين عند العرب فعدوهم من أدنياء الناس.

(٧) العقاب: الراية التي تحمل في القتال والناس يقاتلون معها وحولها ما دامت قائمة فإذا سقطت انهزم أهلها. يربوع : جد من أجداد جرير .

(٨) ومـا وجَـدَ المُلوكُ أعَـزَّ منّا
وأسـرعَ من فَـوارسنا اسـتِلاباَ

(٩) ونحن الحـاكِـمُـون على قُـلاخٍ
كَـفَـيْنا ذَا الجَـريرة والمُصَـابا

(١٠) حَـمَـيْنَ يومَ ذى نَجَبٍ حِـمَـانَا
وأحَـرَزْنا الـضنّائعَ والنِّهـابا

(١١) لنا تحتَ المحـامل سـابغَـاتٌ
كنسج الريح تطّرد الحـبـابا

(١٢) وذى تـاجٍ لـه خَـرزَاتُ مُلْكٍ
سلَبْنَاهُ السُّـرادق والحِـجـابا

(١٣) ألا قـبحَ الإلهُ بنى عـقـال
وزادهُـم بغـدرهـمُ ارتيَـابا

(١٤) عـلام تَقَـاعَـسُـونَ وقَـدْ دعـاكمُ
أهـانكُـمُ الـذى وضـعَ الـكتـابا

(١٥) لقـد خُـزِىَ الفـرزدقُ فى مَـعَـدٍّ
فـأمْـسىَ جَـهْـدُ نُصْـرته اغْـتـيـابا

(١٦) ولاقىَ القَـيْنُ والنِّخـبـات غَـمّـا
تَرَى لِوكـوف عَـبْـرَته انْصِـبابا

---

(٩) قلاخ: موضع باليمن به وقعة نزل فيها علي حكم بني رياح بن يربوع وولده .
(١٠) يوم ذي نجب: كان ليربوع خاصة دون بني حنظلة .
(١١) المحامل يقصد محامل السيوف . الحباب : الذي تراه علي الماء مثل الوشم ويظهر إذا حركته الريح .
(١٥) الاغتياب هنا يصور به عجز الفرزدق عن الانتصار لنفسه إلا من خلال اغتيابه ، والاغتياب ذكر الناس بالسوء في غيابهم .
(١٦) النخبات : الجبناء من الرجال .

(١٧) فـمـا هبْتُ الفـرزدقُ قـدْ علمْـتُم
ومـــا حقُّ ابن بَرْوَعَ أنْ يُهَابا

(١٨) أعـدَّ اللهُ للشُّعـراء منى
صـواعقَ يُخْضـعُـون لَهـا الرِّقـابا

(١٩) قـرَنْتَ العبـدَ عبـدَ بنى نُمَيْـر
مع القَـيْنَيْن إذْ غُلِبـا وخَـابا

(٢٠) أنا البـازى الُمطِلُّ على نُمَـيْـر
أُتِحْتُ من السَّـمـاء لهـا انْصِـبـابا

(٢١) إذَا عَلِقَتْ مـخـالِبُـهُ بقِـرْنٍ
أصـابَ القلبَ أو هتكَ الحِـجـابا

(٢٢) تَرى الطيـرَ العـتـاقَ تظلُّ منه
جـوانحَ للكلاكل أنْ تُصَـابا

(٢٣) فـلا صلَّى الإله عَلى نُمَـيْـر
ولا سُـقِـيَتْ قُبـورهُمُ السَّحـابا

(٢٤) ولو وُزنتْ حُلومُ بَنى نُمَـيْـر
علـى الميـزان مـا وَزَنَتْ ذُبَابا

(٢٥) ألم نعـتقْ نسـاءَ بنى نُمَـيْـر
فـلا شُكْراً جَـزَيْنَ ولا ثَوَابا

(٢٦) فـغُضَّ الطَّرْفَ إنك من نُمَـيْـر
فـلا كـعـبـاً بلَغْتَ ولا كِـلابا

---

(١٧) ابن يربوع: هو الراعي النميري، ويروع اسم أمه، ومعروف أن جريرا هجاه ضمن الثلاثي الذي تصدي له فكان الراعي والفرزدق والأخطل ، ويقال أنه هزمهم جمعيا في هذه القصيدة .

(٢٠) البازي : طائر قوي من جوارح الطير يستخدم في صيد الطيور .

(٢١) القرن: الخصم في القتال . الحجاب : الغشاء .

(٢٢) الكلاكل : الصدور وقد صورها لاصقة بالأرض من مخافته وقد صار كالبازي .

(٢٧) وحُقّ لِمَنْ تكنَّفَـــهُ نُمَـــيْـــرٌ
وضَـــــبَّـــــةُ لا أبَا لكَ أنْ يُعَـــابَا

(٢٨) فـيَـاعَـجَـبى أتُوعِـدُنى نُمَـيْـرٌ
براعى الإبل يَحْـــتَــرِشُ الضِّـــبَــابا

(٢٩) فلَنْ تستطيعَ حَنْظلتى وسـعْـدى
ولا عــــمـــــرى بلغْتَ لا الرِّبابا

(٣٠) قـــرومٌ تحـــملُ الأعـــبـــاءَ عنكم
إذا مـــالأمــــرُ فى فى الحَـــدثَان نَابا

(٣١) همُ ملكُوا الملوك بذات كَـــهْف
وهُمْ مَنَعُـــوا من اليَــــمَن الكُلابا

(٣٢) إذا غــضِـبَت عليك بنُو تَمــيم
حـــسِـــبتَ الناسَ كلَّهُمُ غِـضَـابا

(٣٣) ألسْنَا أكـــثـــرَ الثَّـقلَيْن رَجْـلاً
بِبَطْن منى وأعظَمـــه . قِــبَـــابا؟

(٣٤) ستـعلمُ من أعـزّ حِـمىً بنَجْـد
وأعظمنا بغـــــائرة هِـضَـــــابا

(٣٥) فــلا تجــزَعْ فــإنّ بَنى نُمــيْــر
كـــأقْـــوامٍ نَفَـــخْتُ لهم ذنَابا

(٣٦) شـيــاطينُ البـــلادِ يَخَـفْنَ زَأرى
وحـــيَّـــة أرْيحَـــاءَ لِىَ اســتـــجـــابا

---

(٢٨) يحترش الضباب : يحتال لها حتي يجعلها تخرج ذنبها فيصيدها .
(٣٥) الذناب : النصيب وأصله الدلو .
(٣٦) أريحا : مدينة ببيت المقدس .

(٣٧) تركْتُ مُـجَـاشِـعـاً وبنى نُمَـيْـر
كـــدار السُّـــوء أســـرعتِ الخَـــرَابا

(٣٨) ألم تَرنى وسَــمْتُ بنى نُمَــيْــرٍ
وزدت علـى أُنوفــــهـم العـــــلابا

(٣٩) إليكَ إليكَ عــبـــدَ بنى نميـــر
ولَمَّا تقــــتَـــدحْ منى شـــــهـــابا

(١)

هكذا يحاول جرير أن يستجمع قوته فى صراعه مع خصمه والانتصار لنفسه ولقومه منه، ولم يكن ليعدم الوسائل التى تحقق له هدفه من توظيف القصيدة التى بدأها مفتخرا ، ليفتخر فى وسطها وفى ختامها أيضا بما تسجله له الأبيات (٥، ٨، ٩، ١٨، ١٩، ٣٦، ٢٧)، ويبين لوحات الفخر يصول ويجول هاجيا كل خصم بما استجمعه من مثالب قومه، معتمدا على المنطق فى الأداء الفنى أحيانا، خاصة فى تلك اللوحة التى رسمها لبنى نمير ، إذ عرضها فى صورة مقدمات يستخلص منها نتائجه، فيقدم لها بالدعاء عليهم، ويصور حقارة مكانتهم، وضآلة عقولهم ، وما كان من سبى نسائهم، وهى عيوب تلصقها بهم مواقفهم، لينتهى إلى السخرية مما تتوعده به (نمير)، فلا يعبأ بها لحقارتها، وهو فى ثنايا اللوحة يكرر «بنى نمير» فى كل الأبيات التى استوعبت الصور (من ٢٣ – ٢٨) ، دون أن يكتفى بذلك، بل يخلص فى ختام القصيدة لمعاودة الهجوم على القوم ثانية، وليصور القبيلة وقد سحقت أمام جولته الفنية مع أبنائها ، فلم تقم لها قائمة بعد ذلك على نحو ما رصدته الأبيات (٣٣، ٣٨، ٣٩) .

وبدت ظاهرة التكرار عند جرير عاملا مساعدا على تحقير مهجوِّيه ، ولعله نفذ إلى مزيد من هذا التحقير بوسائل كثيرة غير هذا التكرار، على نحو ما شاع لديه من خطابية الأداء الذى استهل به القصيدة أولا ، حين بدا رافضاً اللوم، أو العتاب، حتى إذا ما خلص للفرزدق اتهمه فى صناعة أبيه (القين)، وفى صناعته كشاعر يسرق معانيه من الآخرين ، على غرار ما سجل ذلك الخطاب الذى رفع من خلاله راية التحدى (ستعلم ، فلا وأبيك، علام تقاعسون، وكذلك مع الراعى : فغض الطرف، فلا تجزع، ألم ترنى ، إليك إليك... إلخ) وهو يؤكد أساليب الخطاب بتكرار بعضها على سبيل التوكيد المطلق للمعنى ، أو التوكيد الخاص لذلك التحدى من خلال الاستفهام المقصود الذى يطرحه فى ثنايا جدله قائلا عن قومه :

ألسنا أكـــثـــر الثـــقلين رجـــلا

ببطن منى وأعظمـــه قـــبـــابا ؟

وهو تحد يزداد توكيدا بعيدا عن دائرة الاستفهام حين يدخل فى نسيج الموقف الخطابى :

ســـتـــعلم من أعـــزُّ حـــمىً بنجـــد

وأعظمنا بغـــائرةٍ هضـــابا

وقبلها :

ســـتـــعلم من يصـــيـــر أبوه قـــيناً

ومن عـــرفت قـــصـــائده اجـــتـــلابا

ومع خطابية الأداء ومع المبالغات ينتقم جرير لنفسه ويسجل صورة من صراعه مع خصومه، وهو أشد ما يكون مبالغة حين يصور خصمه ويحقر مكانته، إذ يجعل من نفسه – على المستوى الفردى (صواعق أعدها الله لكل الشعراء) ، وهو (البازى المطل على نمير) لا يرحم من يفترسه منها ، و(شياطين البلاد تخشى زأره)، وتستجيب له (حية أريحاء) ، بل يقذف كل من يتعرض لها (بشهاب من شعره ، وفى مقابل لوحة التهديد وتضخيم مكانته الفردية يحقر من شأن خصومه من الشعراء أيضا، حين يؤاخذهم على ضعف إبداعهم الفنى، ويطبع عليهم منطق الذلة والانكسار حتى من خلال نسبتهم إلى أقوامهم ، وكأنهم – بهذا القياس – لا حيلة لهم أمام شهب جرير إلا مجرد تلقيها على النحو الذى صوره فى ختام القصيدة .

ومن الدائرة الفردية ينتقل جرير إلى دائرة أكثر اتساعا وشمولا تضم قومه معه.. أو هم معهم – حين يقف مفتخرا بهم، فيرصد لهم عزة وشموخا ويشهد عليها الملوك من واقع ما عرفوه من شجاعة فرسانهم ، وسيادتهم فى حكمهم والانتصار فى معاركهم ، والذود عن حماهم، مما ترصده الأبيات المتوالية (٧ – ١٢) ، وبعدها مباشرة يضع النقيض للوحة من خلال مهجويه من كل الأقوام ، مكثرا من الدعاء عليهم (ألا قبح الاله . أهانكم الذى وضع الكتابا ، فلا صلى الاله ، ولا سقيت قبورهم..) راصدا مثالبهم التى تحقر شأنهم بالقياس إلى مكانة قومه، خاصة حين يعيرهم بمسلكهم الاقتصادى فى احتراش الضباب (٢٨) أو يصور مواقف نسائهم فى الأسر (٢٥) أو خفة أحلامهم وضعف آرائهم (٢٤) ، وكيف يسندون أمرهم إلى غيرهم ممن يدير لهم أمور حياتهم (٣٠) حتى إذا أراد أن يتوج اللوحتين معا لجأ إلى

الصيغة المطلقة التى تعلى من شأن قومه على نهج عمرو بن كلثوم مع قبيلته ، فيقول جرير لخصمه :

إذا غضبت بنو تميم
رأيت الناس كلهم غضابا

وكأنه يصدر - بذلك - حكمه بعد أن يوسع دائرة فخره بانتصارات قومه التى تجاوز بها حدود القبائل العربية ، حتى وقع بعض الملوك من ضحاياهم على نهج عمرو إذ يقول جرير :

وذى تاج له خرازات ملك
سلبناه السرادق الحجابا

هم ملكوا الملوك بذات كهف
وهم منعوا من اليمن الكلابا

فإذا به يستمد مصادر قوة قومه من خلال أيام عرفت لهم راح يرددها بتفاصيلها الإيجابية فى الأبيات (٩ ، ١٠ ، ١١) ليملأ القصيدة بالملامح الإيجابية والسلبية على هذا المستوى الرباعى الذى يديره حول نفسه والشعراء من ناحية ثم بين قومه وقبائلهم من ناحية أخرى ، مستمدا مادته من الفخر الفنى والقبلى والاجتماعى والحربى والسياسى ، ومتوجا معركته اللسانية بما استعرضه من قضية الأنساب التى استوقفه فى كثير من الأبيات .

وقد أجاد جرير منذ المطلق حيث استطاع أن يحسن الدخول إلى موضوع قصيدته ، فبدا عنيفا فى توجيه صيغ الخطاب ، حتى ظهر فى مشهد الآمر الناهى من خلال تلك الأفعال التى رددها «أقلى» و«قولى» حتى إذا أدار معها الحوار لم يطل فى الشكوى، حتى يسرع إلى الفخر بعد أن يطرح موقفه منها فى بيتين فقط (٣ ، ٤) ولم يشأ أن يقف عندها كثيرا حتى لا تهدأ ثورته الهجائية التى سيطرت عليه، وكأنه بذلك سجل ولاءه للتراث من خلال ذلك التقديم للقصيدة على مستوى تصوير الظعينة وحواره معها ، ولعله سلك فى هذا أيضا مسلك عمرو بن كلثوم الذى اصطنع نفس الحوار، ونفس الصيغ - تقريبا - مع الظعينة ، على الرغم من حدة الموقف الذى صور النصر التغلبى على عمرو بن هند وما كان من تغنى الشاعر بقتله إياه .

فالمقدمة تتسق مع القصيدة فى طبيعتها ، وفى أسلوب الحوار من ناحية، ومن

ناحية أخرى فى ذلك الإيجاز غير المعهود عند جرير إلا فى مواطن الهجاء ، إذ قد يطيل فى تفاصيل لوحة الغزل والطلل فى المدح، ولكنه فى الهجاء يؤثر الانتقال السريع إلى موضوعه، دون أن يستوقفه عالم النسيب ، بما فيه من السلبية والانهزامية والاستسلام ، مما قد يتعارض مع الموقف الموزع بين فخر وهجاء .

وعلى هذا النحو حاول جرير أن ينال من كل من دخل معه حلبة الهجاء ، فانقض عليهم جميعا - على حد تصويره - ومهد لانقاضاضه بتسجيل فحولته الفنية من خلال مقدمة تراثية ، ومن الطريف أن يطلب فى صدر المقدمة من صاحبته أن تقل من لومه وعتابه ، وأن تعترف بما هو أهل له من التعقل والحق والصواب ، وكأنه يضع المهاد الطبيعى لتصديق كل ما يقوله بعد ذلك فى موضوع القصيدة ، فالمقدمة تستهدف - أيضا - وضع الموقف فى دائرة اليقين ، بكل تفاصيله من لدن شاعر يتمتع بكل تلك الصفات من الصدق والدقة وإجادة التصوير .

ورغبة فى التخفيف من جفاف المقدمة ترك جرير لصاحبته قليلا من غزلياته وشوقه، حيث صور بخلها فى وصاله على نهج كعب بن زهير ، وهو يعترف ببخلها ، وعدم وفائها بوعودها التى تتحول إلى أمان وأضاليل ، ولكنها لا تكبله ولا توقف حركته طويلا ، فسرعان ما يفر منها إلى فخره وهجائه الذى استهدفه أساساً من نظم القصيدة .

(٣)

ومع انتقالة الشاعر من المقدمة إلى موضوع القصيدة تبدو صورة إحيائية من العصبية القبلية الموروثة عن الجاهلية ، والتى راح هو وأقرانه يعيدونها إلى الحياة الأموية، حتى وضعوا رصيدا ضخما من مثالب القبائل العربية ، ويستغل جرير المنطق فى الانتقال التدريجى بين الصور فى القصيدة ، فحين يطمئن إلى تأصيل نسبه ، ويرفع من مكانة قومه بما لا يجعل مجالا لهجائه ينتقل بعدئذ إلى خصمه من نفس المنطق، فيسجل عليه ضآلة نسبه ، ويستغرقه تصوير حقارة مكانته فى فنه وصنعته.

وعلى هذا النحو اعتمد الشاعر على صيغ المزاوجات الواضحة بين الفخر والهجاء ، على المستويين الفردى والجماعى ، ذلك أن الأطراف كلها تلتقى فى بوتقة واحدة يبرز سالبها من خلال موجبها ، ولذلك أحكم الشاعر عرض المتناقضات وصور الصراع فى تلك اللوحات ، منذ صور قدرة قومه على النيل من أعدائهم ، إلى معرفة الملوك بشجاعة فرسانهم فى مقابل ضعف قوم خصومه، وما يعيرهم به من الغدر والريبة والمذلة ، وهوان الشأن بين بقية القبائل من حولهم ، مما ينعكس - حتما -

على خصمه ، حين تتجسد فيه صفات قومه، فيبدو جبانا لا يستطيع مواجهة الخصم فى حضوره ، بل يكتفى منه بالاغتياب الذى يكمل به صورة جبنه .

وقد وسع جرير من دائرة الهجاء والتحقير ، حين اصطنع المعركة فى صورتها الجماعية ، ليسجل بذلك قدرته على قهر كل أعدائه فى آن واحد ، وكأنه يرمز بذلك لبطولاته الفنية التى تتسق مع البطولات القتالية لدى فرسان قومه ، ولعل هذا ما يبرر كثرة فخره بشعره ، على نحو مما رأيناه من قبل .

كما يبقى له على المستوى الفنى ما أجاد فيه من تمثل الصورة العامة لموقفه وهو ما خلعه على القصيدة جملة ، حتى دخلت خيوطها الفنية فى نسيج متكامل، يشهد له بذلك تداخل المقدمة مع الموضوع ، ثم رصيد المزاوجات المتصارعة التى عرضها عبر لوحاته المتعددة من خلال لغة يغلب عليها طابع الوضوح وسهولة الأداء، وربما عمد إلى عدم الإغراق فيها فتجاوز التعقيد فى اختيار الألفاظ ، حتى تنفذ القصيدة بسهولة إلى أسماع جمهور عصره، وعندئذ تتجاوز مجال الخصوم من حضور الأسواق الأدبية ، لتجد سبيلها بين أبناء القبائل جميعا .

ومع هذا الوضوح فى اللغة ، رأينا القصيدة تفيض بالصيغ الخطابية بين الأمر والنهى والقسم والدعاء ، ولاسيما ما كثر تكراره منها حتى أصبحت ظاهرة بارزة فى معظم أبياتها .

وعلى المستوى التصويرى أكثر جرير من إيراد التشبيهات والاستعارات والكنايات فى القصيدة ، بدءا فى ذلك من حديث الغزل الذى صور فيه قلبه يطوى من الرجد ، وضميره يلتهب التهابا على سبيل الاستعارة، كما عمد إلى توالى التشبيهات التى تثرى لوحته ببساطة أدائها ، منذ نفيه الأشباه عن يربوع فى عظمتها، إلى ما رصده لفرسانها من التشبيهات لتلك السابغات التى رآها «كنسج الريح تطرد الحبابا» ، إلى ما رصده من تشبيهات لخصومه ، حين رآهم كأقوام نفخت لهم ذنابا ، وثالثا لما حل بهم من جراء هجائه فأصبحوا «كدار السوء أسرعت الخرابا» ولم ينس أن يغرق فى التشبيه ، خاصة حين يرتبط بفنه إذ يرى شعره (صواعق يخضعون لها الرقابا) ، ويرى نفسه (البازى المطل عليهم) ، ثم يستطرد فى عرض جزئيات الملمح التشبيهى فى بيت كامل يعرض فيه قدرات ذلك البازى ، أو قدراته هو فى النيل من خصومه على السواء (٢١) .

ولم ينس – أيضا – أن يكنى عن ضحاياهم من الملوك بقوله «وذى تاج ...» ثم فى موضوع تلك الكناية التى طرحها من باب الإذلال لخصمه فى بيت كامل أيضا

«فغض الطرف ....» وكأنما أراد أن يصرح بها فردد الحوار حولها فى البيت التالى مباشرة (٢٧)، وحين يكنى عن عظمة قومه تراه يطرحها من خلال خصمه محذرا (إذا غضبت عليك بنو تميم ...)، حتى إذا أراد توكيد مذلته وضعفه زاد من تهويل شعره ومكانته ، فكنى عن ذلك بمشهدين فى بيت واحد «حين جعل الشياطين تخاف زئيره» و«حية أريحاء تستجيب له وحده» ثم ختم القصيدة بما يؤكد نفس الصور من تهديده «باقتداح الشهاب» كناية عن عظم تأثير شعره ، وإبراز قسوته على جميع خصومه. على أن التصوير يظل قليلا بالقياس إلى إكثاره من السرد والتقارير التى عرضها على مدار القصيدة، ربما لالتزامه بوقائع بعضها تاريخ وبعضها اقتصادى ، أو اجتماعى ، أو حربى ، قد لا يحتمل مزيدا من الإغراق فى الصورة، لأنه يؤدى الوظيفة فى كل منها بشكل مباشر ومؤكد .

وتعطى القصيدة – على هذا النحو – صورة دقيقة من فن الهجاء ولغة الصراع القبلى عند جرير ، الأمر الذى يتسق مع شهرته التى ذاعت فى هذا الفن حتى اختلف القدماء بين عدد الشعراء الذين انتصر عليهم، وهل كانوا ثلاثة وعشرين أم أربعين ، وهو خلاف ينتهى إلى نتيجة واحدة تنتهى لصالح جرير فى هذا الفن ، وتفوقه فيه ، حتى صار من كبار شعرائه ، ويبدو أن شهادة العصر له فى الهجاء قد جعلته متخصصا فيه ، أو يكاد ، فكان هجاؤه كثيرا فى ديوانه ، وأخذ من طاقته الكثير ، ربما لينتقم لنفسه ممن هجاه ، وربما دفعته ظروف نشأته المتواضعة إلى الذود عن نفسه وأسرته ونسبه ، وربما اشتد عنده رد الفعل حين وجد الأخطل يرتقى سلم البلاط الأموى فى فن المدح ليتربع القمة، فتزعم هو قمة الهجاء من ناحية وسعى إلى قمة المدح من ناحية أخرى، فقربه عبد الملك ، وأنعم عليه ، ولكنه لم يجعله شاعره الرسمى ، فهو صراع النفس بين الشعر والطموح وهو الصراع الفردى القبلى فى آن واحد.

وعلى أية حال فقد ترك جرير رصيدا ضخما من هجائياته ومدائحه ، وإن كان أكثر تميزا – كما رأينا – فى فن الهجاء ، وربما بدت تلك القصيدة التى تصدى فيها لعدد من الخصوم فأفحمهم ، وعرض بهم من خلال مثالب قبائلهم نموذجا للتغنى بذلك الصراع القبلى ، الأمر الذى أثار حمية الفرزدق فانبرى يسجل مجد قومه من ذلك الهجاء الذى أدخله شريكا فيه، إذ راح يسجل مجد بنى نمير نيابة عن الراعى ،

ويرفع عنهم ما دفعهم به جرير من هوان الشأن ، وكأنه يدفع بدوره بنى كليب قوم جرير فى قوله : *

**(١) أنا ابنُ العـــاصـــمين بنى تميم**
**إذا مـــا أعظمُ الحـــدَثان نابا**

**(٢) نما فى كل أصْـــيَـــدَ دارمى**
**أغـــرُّ ترى لقـــبتـــه حـــجـــابا**

**(٣) ملـوك يبـــتَـنـون توارثوهـا**
**سُـــرداقـــهـــا المقـــاول والقـــبـــابا**

**(٤) من المســـتـــأذنين ترىَ مـــعـَـــداً**
**خُـشُـوعـاً خـاضـعين لهـا الرقـابا**

**(٥) شـــيـــوخٌ منهمُ عـــدُس بن زَيْد**
**وســـفـــيـــان الذى وردَ الـكُلابا**

**(٦) يقـــود الخـــيلَ تركبُ من وَجَـــاها**
**نَواصـــيـــهَـــا وتغـــتـــصبُ الرِّكـــابا**

**(٧) تفـــرعَ فى ذُرىَ عَـــوْف بن كَـــعْب**
**وتـأبـىَ دارِمٌ لـى أنْ أُعَـــــابـا**

**(٨) وضَـــمْـــرَةُ والمجَـــبِّـــركـــانَ منهم**
**وذُو القـــوس الذى رَكَـــزَ الحِـــرابا**

---

(*) ديوان الفرزدق ٩٩/١ .

(١) الحدثان : الدهر وحوادثه .

(٢) قبته : يقصد القباب الحمر وكانت تضرب للسادة . الحجاب: الستر لأنه لايدخل إليه إلا بإذن منه.

(٣) السراق : الفسطاط الذي يمتد فوق صحن البيت أو الخيمة .

(٥) عدس بني دارم . سفيان : جد الفرزدق . يوم الكلاب من أيامهم.

(٦) الوجا : الحفا ورقة القدم .

(٧) فد ذري عوف أي أن أمه هي بنت بهدلة بن عوف بن كعب.

(٩) يـردُون الحُـلـومَ إلى جـبـال
وإن شـاغَـبْـتَـهـم وجـدوا شـغـابا

(١٠) لنا قـمـرُ الـسـمـاء على الثـريا
ونحن الأكـثـرون حـصـىً وغَـابَا

(١١) ولست بنائلٍ قـمـرَ الثُّـريا
ولا جَـبَلَى الذى فَـرعَ الهـضـابا

(١٢) ولم ترثِ الفـوارسُ من عُـبَـيْـد
ولا شـبـثـاً ورثتُ ولا شَـهـابا

(١٣) ولمَّا مُـدّ بـينَ بَـنى كُـلَيْب
وبينى غـايـة كـرهـوا النصـابا

(١٤) رأوْا أنّا أحقُّ بآلِ سَـعْـد
وأن لـنـا الحـنـاظـلَ والـرِّبـابـا

(١٥) وأن لنا بنى عَـمْـرٍو عليـهم
لـنـا عـدد مـن الأَثـرَيْـن ثـابـا

(١٦) ذُبَاب طارَ فى لَهـوَاتِ لَيْث
كـذاك الـليـثُ يـلتـهـمُ الذُّبابا

(١٧) أتعـدلِ حَـوْمـتى ببنى كُلَيْب
إذا بَـحْـرى رأيْـتُ لَـهُ اضـطـرابـا

---

(١٠) الحصي : العدد ، وكني بالغاب عن كثرة الرماح.
(١١) فرع الهضاب : علاها ، عبيد وشبث وشهاب : من بني يربوع .
(١٤) الحناظل : أي بني حنظلة . الرباب : أحياء ضبة.
(١٥) ثاب : رجع . الأثرين الأكثرين.
(١٦) اللهوات ج لهاة يقصد بها هنا فضاء الفم .
(١٧) حومة البحر : معظمه .

(١٨) تروم لتـــركبَ الصُّـــعَـــداء منه

ولو لقـــمـــانُ سَـــاوَرها لَهَـــابا

(١٩) أتَتْ من فـوقـه الغَـمَـراتُ منه

بموج كـــاد يحـتـفل السـحـابا

(٢٠) تَقَـاصَــرت الجـبـال له وطمَّت

به حَـــوْمَـــات آخـــر قـــد أَنَابا

(٢١) فـإنَّك من هجـاء بنى نُمَـيْـر

كـأهل النار إذْ وجَـدُوا شَـرابا

(٢٢) رجَـواَ من حـرِّها أن يَسْـتَـريحـوا

وقَـدْ كـان الصـديدُ لَهُم شـرابا

(٢٣) ولم ترثِ الفـوارسَ من نُمَـيْـر

ولا كـعـبـاً ورِثْتَ ولا كـلابا

(٢٤) ومن يخْـتَـرَ هوازانَ ثُمَّ يخـتـر

نميـرا يخـتـر الحَـسب اللُّبـابا

(٢٥) وإنَّك قـد تركتَ بَنى كُلَيْب

لكل مناضلٍ غَـرضَـا مُـصَـابا

(٢٦) كليبٌ دِمْنَةٌ خُـبُـثتْ وقلَّت

أبىَ الآبى بهـا إلا سِـبـابا

(٢٧) وتحـسب من مـلائمـهـا كُلَيْبُ

عليـهـا الناسُ كلُّهم غَـضـابا

---

(١٨) لقمان : هو لقمان بن عاد . ساورها : واثبها .

(١٩) من فوقه : الضمير يعود علي لقمان، منه: يعود علي بحر الفرزدق. يحتفل السحاب: أي يستخفه فيمضي به يسرده .

(٢٠) طم الماء : غمر وطم الأمر : عظم .

(٢١) اللباب : الخالص .

(٢٧) الملائم ج ملائمة : اللوعم .

(٢٨) فكَمْ من خائفٍ لى لم أُضِرْه
وآخر قد قذفتُ له شِهَابا

(٢٩) وغُرٌّ قد نَسَفْت مشهَّراتُ
طوالعُ لا تُطيق لَها جَوابا

(٣٠) بلَغْنَ الشمسَ حيثُ تكون شَرْقاً
ومسقط قَرْنها من حيثُ غَابَا

(٣١) بكل ثَنِيَّةٍ وبكُلّ ثَغْرٍ
غرائبُهنَّ تنتسبُ انتسابا

(٣٢) وخالى بالنَّقا ترك ابن ليلى
أبا الصهباء محتقرا لهابا

(٣٣) كفاهُ التبلُ تبلُ بنى تميم
وأجزَرْت الثَّعالبَ والذّئابا

(١)

وتكشف القصيدة عن منطق شعراء العصر حول الموقف الهجائى العصبيات القبلية ، فلم يكن الصمت واردا إزاء ما قاله جرير ، بل كان رد الفعل واضحا عند الفرزدق الذى نظم قصيدته على نفس الوزن والقافية ، متناولا نفس الأفكار على عكس ما وجهها إليه خصمه ، بل إن القصيدتين تتفقان من حيث الطول إذا حذفنا المقدمة التى مهد بها جرير لهجائيته .

وعلى هذا ظل انتصار جرير مرهونا بهذا الرد الذى نظمه الفرزدق ، فانتصر به لقومه ، ولأقوام المهجوين الذين تعرض لهم جرير متحديا وهاجيا من قبل ويبدو أن الفرزدق آثر أن يدخل إلى الهجاء مباشرة ، وكأنما أسر فى نفسه رغبة استفزاز جرير ،

---

(٢٩) والغر : يقصد بها قصائده .

(٣١) النصاب : المعاداة والمقاومة .

(٣٢) خاله هو عاصم الضبي. ابن ليلي أبو الصهباء : بسطام بن قيس بن مسعود قتله عاصم يوم النقا، الصهباء : فرسه .

(٣٣) التبل : الحقد والعداوة . أجزره : جعله مأكلا للثعالب والذئاب .

فأثاره بتحديه ، فلم يجد فرصة ولا مجالا لكى يقدم لقصيدته ، ذلك أن الدخول المباشر هنا لا يمثل قصورا فنيا ، ولا هو عجز لدى الفرزدق ، ولكنه أراد ذلك عن قصد – ليدخل مباشرة من خلال «الأنا» ويعكس توحدها مع «النحن» فى صورتيهما الإيجابيتين من منظور الفخر ، وهو يحدد موقف الفخر حين يقرنه بالأحداث الجسام أو يربطه بالظروف العصبية التى تحتاج إلى الأقوياء ، ليكون هو وقومه مثلا أولئك الأقوياء .

وهو يجعل بنى تميم يعصمون الناس جميعا فى سنوات الشدة . ثم يعدد من أمجادها ما يربطه بذكر أشهر قبائلها «دارم» بما عرف من بطولات فرسانها ، وشجاعتهم، ليخلص إلى رصد مكانتهم ضمن قائمة الملوك والعظماء فى مقابل ما سجله جرير حول فرسان قومه، وكيف صورهم يقتلون الملوك ذوى التيجان . فيسجل الفرزدق لقومه الملك ووراثة القباب العريقة التى تشهد بعلو مكانتهم ، ويجمع فى لوحة الفخر بين قمم السياسة ، وبين الحكماء من شيوخهم معددا أسماءهم حتى إذا عرض مواقف الفرسان ذكر منها نماذج بطولية يفحم بذكرها خصمه ، وينتصر من خلالها لنفسه وقومه .

ومن المهاد المنطقى فى الفخر ينطلق الفرزدق إلى رد هجاء جرير ، فتبدو عنده كثرة بارزة فى صيغ التحدى التى يستعرضها فى البيتين العاشر والحادى عشر ، حيث يقف فى مفترق الطرق بين الفخر والهجاء ، ليرصد لقومه العزة فى صورها المختلفة ، وليخاطب جريرا محقرا مكانته من خلال صيغ الاستبعاد بالنفى ، قاصرا بذلك كل الفضائل على قومه. ثم يبلغ الفرزدق قمة الإطلاق للصورة والتعميم فيها ، حين يجعل كل القبائل العربية خاضعة لقومه سادة وشيوخا فى البيت الرابع ، ونحن نعرف مكانة (معد) فى الاستشهاد القبلى لدى الشعراء القدماء منذ قول عمرو بن كلثوم :

**وقد علم القبائل من معد**
**إذا قُبَبٌ بأبطحها بنينا:**
**بأنَّا العاصمون بكل كحل**
**وأنا الباذلون لمجتدينا**

إلى غير ذلك من تفخيم مكانة معد التى جعلها الشاعر هنا خاضعة لقومه على سبيل التضخيم والمبالغة المطلقة ، مما دفعه إلى ترديد كثير من الأسماء ، زيادة فى توثيق ما يقول ، وتوكيدا لما يذهب إليه .

ويعدد الشاعر أطراف الأنساب المختلفة التى يعتز بها قومه ، وفيها يعرج على ذكر الأصول والفروع ، بما تتسم به جميعا من سمات العظمة والسيادة ، حتى إذا وصل إلى الحديث عن ذاته أثبت لنفسه ما نفاه عن جرير حين قال متحديا :

**ولست بنائل قمر الثريا**

**ولا جبلى الذى فرع الهضابا**

كما يرد عليه ردا مباشرا فى قوله :

**تفرع فى ذرى عوف بن كعب**

**وتأبى دارم لى أن أعابا**

إذ ينقص بها قول جرير :

**رحق لمن تكنفه نمير**

**وضبة لا أبالك أن يعابا**

كما يأخذ عن جرير تكرار كلمة «نمير» من باب السخرية والتهكم فيحاول الفرزدق أن يعيد للفظة اعتبارها ، ويسقط ما قاله جرير بشأنها ، فيقول له مكررا أيضا:

**فإنك من هجاء بنى نمير**

**كأهل النا إذ وجدوا العذابا**

ثم تأخذه طرافة الموقف الدينى الذى اهتدى إليه فى البيت ، فيزيد من عمق الصورة على المستوى الدينى :

**رجوا من حرها أن يستريحوا**

**وقد كان الصديد لهم شرابا**

وكأن الفرزدق لا يهدأ حتى يكرر اللفظة ، محقرا بنفس الصيغة التى عرضها من قوله :

**فائض الطرف إنك من نمير**

**فلا كعبا بلغت ولا كلابا**

ليقول له الفرزدق:

**لم ترث الفوارس من نمير**

**ولا كعبا ورثت ولا كلابا**

وهو يحاول أن يتفوق على جرير ، حين يضع نفسه فردا فى مقابل قومه جميعا فى كفة الهجاء ، مؤكدا الموقف بذلك الاستفهام الاستنكارى الذى يطرحه قائلا :

**أتعـــدل حـــومـــتى ببنى كليب**

**إذا بـحــــــرى رأيـت لـه اضـطـرابـا**

ثم يردد هجومه وسخطه على جرير ، فيحقر مكانة بنى كليب بعد عرضه لمكانة (هوازن) (ونمير) فى قوله:

**ومن يخـــتـــر هوازن ثم يخـــتـــر**

**نميـــرا يخـــتـــر الحـــسب اللبـــابا**

**وانك قـــــد تركت بنى كليب**

**لكل مناضل غـــرضـــا مـــصـــابا**

وكأنه وجد متعته فى مزيد من التحقير بترديد كلمة «كليب» وما يتعلق بها من التحقير ليرد على جرير حديثه عن نمير :

**كليب دمنة خـــبـــثت وقلت**

**أبى الآبى بهـــا إلا ســـبـــابا**

**وتحـــسب من مـــلائمـــهـــا كليب**

**عليـــهـــا الناس كلهم غـــضـــابا**

وكأنه يقصد إلى تعميم الصورة على نحو ما وجهها إليه جرير من قبل.

وبين التعميم والتخصيص ينطلق الفرزدق مستعينا بتلك الأسماء التى يرددها حول شرف نسبته ، ومكانة أخواله ، مع تأكيد السند التاريخى الذى يلجأ إليه أيضاً حول ما كان من «يوم النقا» إلى غيره من شواهد تاريخية ، يرصدها لصالح قومه، ليسقط بها دعاوى جرير وغيره من شعراء النقائض .

ويحاول الفرزدق أن يتمسح ببعض الجوانب الخلقية التى يعرضها على الصعيد الفردى ، وكأنه لا يبدأ بعدوان هجائى فى قوله :

**فكم من خـــائف لى لم أضـــره**

**وآخـــر قـــد قـــذفت له شـــهـــابا**

ليؤكد المشهد بتسجيل قدراته الفنية ، حتى ينفى ما اتهم به من السرقات ، مما ورد عند جرير ، فيقول الفرزدق:

**وغـــر قــد نســقت مــشــهــرات**

**طوالـع لا تـطيـق لهــــا جـــوابا**

ثم يزيد فى تفضيل مكانة شعره وقيمته فى البيتين التاليين للبيت السابق مباشرة وكأنه فى مجمل فخره وهجائه ، سواء على المستوى الفنى أو الاجتماعى إنما يعكس أنماطا بارزة من صراعاته القبلية من أجل انتصار الجماعة ، مما عده الشعراء مكملا لانتصار «الأنا» وكذلك كانت هزيمة الآخر تتويجا لتلك النماذج الصراعية .

(٢)

وتكشف هجائية الفرزدق أيضا عن قدراته على استيعاب هذا النمط من أنماط الصراع التى أحالها الشعراء إلى فن، وفيه ظهر الإبداع والتميز خاصة أن هجائية جرير جاءت جامعة لعدد من خصومه ، فانبرى الفرزدق على هذا النحو ليرد على الهاجى هجاءه، معتمدا على توثيق قصيدته بذكر الأعلام وتسجيل الأيام ، والتوقف عند حقيقة النسب، والبحث عن الأصول التى تعرض لها جرير ، كما اعتمد أيضا على رصد فنى ممتد عبر الصور المختلفة التى طرحها فى ثنايا معالجته للقصيدة ، منذ الاستهلال الذى انشغل فيه بتشخيص الدهر على المستوى الاستعارى ، إلى موقف قومه من الجبال الراسيات حين يردون إليها حلومها ، إلى استعارة البحر لشهرته فى ضخامته واتساعه ، إلى تصوير حالة (كليب) وقد تركت غرضا مصابا ، إلى تشبيه (كليب) بالدمنة الخبيثة التى يغضب منها وعليها الناس جميعا ، إلى تشخيص قصائده التى تبلغ الشمس شرقا وغربا ، بما يفى بتصوير قدراتها على الذيوع والانتشار بكل ثنية وثغر فى أى من الأنحاء .

وعلى هذا النحو برزت الصورة الاستعارية لدى الفرزدق فشاعت بين أبيات القصيدة ، وإن كثرت عنده أيضا – كما رأينا عند جرير – المواقف السردية التى تكتفى بتقرير الوقائع وعرض الأحداث ، خاصة حين يقف عند التاريخ ، ويذكر الأسماء ، فيكتفى بتضخيم دوائر البطولة ، أو مواقف الهزيمة بشكل فردى تقريرى متكرر عبر مشاهد القصيدة .

ثم ينفى فى قصيدة الفرزدق أيضا ذلك الحرص الواضح على سهولة الأداء اللغوى ، وتجنب التعقيد اللفظى ، فهو يسعى سعيا إلى إفحام خصمه من خلال نفس الأدوات، وفى نفس التوظيف الفنى الذى عومل من خلاله فى بائية جرير .

ب – غلبة الموقف التراثى فى الصراع الفنى (اللامية):

وقد بدا جرير زعيما آخر من زعماء الإحياء فى العصر، يكشف عن طابع ثقافته التراثية ، ومصادر إعجابه بالفن فى قصائد بعينها، فراح يقتفى أثر كعب ابن زهير فى لاميته أيضا على نحو ما رأينا عند الأخطل وحاول من خلالها أن يطرح نموذجا من الصراع الفنى بين حسه وبين إبداعه ، وبدت الغلبة مؤكدة لحس التراث بحكم طبيعة المعارضة ، يقول :

(١) خفَّ القطين فقلبى اليومَ متبولُ
بالأعزلَيْن وشاقتْنى العَطَابيل

(٢) قرّبن بُزْلاً تُغالى فى أزمّتها
إلى الخدور ورَقْما فيه تهويلُ

(٣) مازلْتُ أنظُرُ حتىّ حالَ دُونهُمُ
خرقٌ أمقّ بعيدُ الغَوْل مَجْهُول

(٤) تيهٌ يحارُبه الهادى إذا اطَّرَدت
فيه الرياح وهابى التُّرب مَنْخُول

(٥) كأن أعناقها دُلُقٌ يَمانيةٌ
إذا تغالَتْ وأدَانَاها المَراقيلُ

(٦) لُحقُ التّوالى بأيديها إذا اندفعت
أعناقُهن بسَوْمٍ فيه تَبْغيلُ

(٧) كأنّما مرحت من تحت أرحُلنَا
قطاً قواربُه رُبْدٌ مَجَافيلُ

---

(١) العطابيل : النساء الطوال الأعناق المتبول : الموتور

(٤) اطردت: تتابعت . هابي الترب: الدقيق من الترب تغالي : تسابق. الرقم : العرض . التهويل: التحسين.

(٥) الدلق: السيوف السريعة السلة ومفردها دلوق . المراقيل : التي ترحل في سيرها، والرقل ضرب من السير رفيع.

(٦) تواليها : أرجلها. السوم: اسير . التبغيل: الهملجة.

(٨) أقــصــرْ بقَــدْرك إن اللهَ فــضلّنَا
وما لما قــد قَــضى ذُو العــرش تبــديلُ

(٩) بنَى لىَ المجـدَ فى عـيطاءَ مُـشَـرفَـة
أبناءُ حنظلةَ الصَّــيــد المَبَــاجــيل

(١٠) المطعــمــرن إذا هبَّتْ شَــامــيَــة
والجـــابرُون وعظمُ الرأس مـــهْـــزُول

(١١) والغَرْف من سَلَفَىْ سَعْد وإخوتهم
عــمــروٌ كــهــولُ رشُــبَّــانٌ بَهَــاليل

(١٢) إذا دعـا الصـارخُ الملهـوفُ هجْتُ به
مـثل اللُّيـوث جَـلا عن غُلْبـهـا الغـيلُ

(١٣) تحـمى الثـغـورَ وتلقـاهُمْ إذا فَـزِعـوا
تعـــدو بهم قُــــرّحٌ جُــــرْدٌ هَذَاليل

(١٤) تلقى فـرارِسَنَا يحـمـرن قـاصـينَا
وفــى أســنَّــتــنــا لــلــنــاس تــنــكــيــل

(١٥) كم من رئيس عليه التاجُ معتصبٌ
قـد قـد غـادَرتْهُ جـيـادى وهو مَـقْـتُـول

(١٦) فادوا الهُذَيْل بذى بَهْدى وهُم رجعوا
يوم الغـــبــيط ببِــشْــر وهو مَــغْلول

(١٧) أُسْـدٌ إذا لحقُـوا بالخيل لَم يقـفـوا
نعـم الفــــوارس لا عُــــزْلٌ ولا مــــيـل

---

(٧) الربد: النعام في ألوانها. المجافيل : النوافر. والقوارب: التي تقرب الماء أي تدنو منه.
(٩) العيطاء: الطويلة. الصيد: الكرام . المبجال: العظيم.
(١٠) مهزول : لافح فيه من شدة الزمان.
(١٣) الهذاليل ج هذلول : الخفيف .

(١٨) فينا وفى الخيل تَرْدى فى مساحلها
يوم الوغى لمنايا القوم تعجيل

(١٩) عوذُ النّساء غداةَ الرّوْع تعرفنا
إذا دَعَوْن دعاءً فيه تَخْليل

(٢٠) إذا لحقْنَا بها تَرْدى الجياد بها
لم تخش نَبْوتَنا العوذ المطافيل

(٢١) تلقى السيوف بأيْدينا يُعَاد بها
عند الوَغى حين لا تَخْفَى الخَلاليل

(٢٢) فمن يرُمْ مجدَنا العادىُّ ثم يَقِسْ
قوما بقَوْمِىَ يرجع وهو مَفْضُول

(٢٣) حُكّامُ فَصْلٍ وتلْقَى فى مجالسنا
أحلامُ عادٍ إذا ما أُهْذِر القيل

(٢٤) إنى امروٌ مضرى فى أَوْرمتها
مشهورةٌ غُرتِّى فيها وتحْجيلى

(٢٥) الأثقلوُن حصاةً فى نديِّهم
والأرنون إذا خفَّ المَجَاهيل

(٢٦) إنا وجدنا بنى القَبْحاء ليس لهم
فى ابنَىْ نزار قداميسٌ ولا جُولُ

(٢٧) قومٌ توارثَ أصلَ اللُّؤم أوّلهم
فما لهم عن ديار اللُّؤم تَحْويل

---

(١٩) عوذ النساء: التي معها أولاد. الدعاء العام: أن تنادي القبيلة يال بني فلان. التخليل: أن تخص قوما بالدعاء ، تخلل قوما بعينهم.

(٢٣) الهذر من القول : الكلام السقط.

(٢٤) الأورمة : الأصل.

(٢٦) القبحاء: نسبتهم إلي القبح. قداميس : قديم. لاجول : لا عقل يقول ليس له جول ولا معقول.

**(٢٨) مـحـالفُـو اللؤم آلىَ لا يفـارقـهُم**

**حـــــتى يُرَدَّ عـلى أدْرَاجـــــه الـنيّـلُ**

**(٢٩) قـــــد ارتـدوا بـرِدَاء الـلُـؤم واتّـزَرُوا**

**وقُـطِّـعت لـهـمُ مـنـه ســـــــرابـيـل**

(١)

ويبدو جرير – هنا – تراثى الأداء فى جوانب كثيرة، تكشفها القصيدة ككل فهو لايتبنى معارضة لامية كعب على مستوى التجربة فهو من شعراء النقائض الكبار الذين اكتفوا من فنهم بفكرة النقيضة وداروا حولها ، فلم يقفوا عند المعارضة بمعناها الفنى، بل اكتفوا بتسجيل إعجابهم بلامية كعب ، حتى تكررت صور منها فى مثل هذا النسق ، وفى أشباهه على غرار ما رأيناه من قبل عند الأخطل ، وأول ما تكشفه تراثية الأداء ذلك المزاج القبلى الحاد الذى يبدو فيه جرير شديد التعصب لقومه ، حريصا على إحياء العصبية الجاهلية ، وإن كانت مجالاتها تزداد اتساعا لديه من خلال ذلك التحدى المطلق الذى يسجله مثل قوله :

**فـــمن يرم مـــجـــدنا العـــادى ثم يقس**

**قـــومـــا بقـــومى يرجع وهو مـــفـــضـــول**

إلى فخره بالانتماء إليهم دون سواهم :

**إنى امـــروء مـــضـــرى فى أورمـــتـــهـــا**

**مـــشـــهـــورة غـــرتى فـــيـــهـــا وتحـــجـــيلى**

إلى أن طرح الهجاء المقذع على خصومهم تأكيدا لانتصار عصبيته :

**قـــــــــوم تـوارث أصـل الـلـؤم أولـهـم**

**فـــمـــــا لهم عن داير اللؤم تحـــــويل**

فإذا هو يوزع لوحات القصيدة بين فخر وهجاء ثم يوزع الفخر على المستويين الفردى والقبلى ، لتدور الصورة كلها حول عصبيته ، مما دفعه إلى بداوة المعالجة على المستويين السردى والتصويرى فمنذ مقدمة القصيدة راح يزاوج بين صورتين ألصقتا بصاحبيهما «خف القطين» التى تقرن باسم الأخطل ، فقلبى اليوم متبول «كما

(٢٨) النيل : نيل مصر.

تقرن بكعب بن زهير، ثم بدا شديد الإعجاب بلوحة الناقة كما رسمها كعب فراح يطيل هو الآخر فى عرضها ، ويكثر من التفصيل فيها ، فيصور أنماطا مختلفة من سيرها ، وحركة أرجلها وضخامة جسدها ، لينتهى من اللوحة إلى الفخر بنفسه ، وبقومه ، فى صيغة تقريرية ، تكشف ما أفاده من تراثه الإسلامى وحسه الدينى ، وما قصده من اتجاهه إلى مذهب الجبرية:

**أقـــصــــر بفـــضلك إن الله فـــضلنا**

**ومـــا لما قـــد قـــضى ذو العـــرش تبـــديل**

وكأنه يضع الأساس المتين الذى وُصل لعزة قومه ، وتجاوزهم غيره تفوقا وعظمة ، ليبدأ فى عرض تفاصيل «العقد القبلى» الذى عرفته البيئة الجاهلية ويأخذ أكثر ما فيه من عناصر إيجابية ليخلعها على قومه ، ويجسدها من خلالهم ، مع إلحاحه على تصوير تفردهم بها ، ونفيها عن غيرهم، وهو يأخذ من هذا «العقد» ما سبق أن طرحه عمرو بن كلثوم وغيره ، من شعراء الجاهلية فى ظلال الحس القبلى العام الذى غذته لدى الشعراء أرصدة الصراعات القبلية المستمرة .

وعلى نهج شعراء «العقد القبلى» أو المدافعين عن «الحمى» فى الجاهلية راح جرير يتغنى بما تغنى به عمرو بن كلثوم ، وذلك بعد المدخل الدينى الذى ردد فيه فكر الجبرية ، ليقرر من خلاله تفضيل قومه من قبل الله تعالى، وبعدئذ يعمد إلى تفضيل ما أجمله هذا البيت ، فيسجل أصالة نسبه فى هؤلاء القوم ، وينسبهم أيضا ، ويطرح عليهم من مقومات الشجاعة والإباء ما يتولى بيان ملامحه فإذا هم «المطمعون إذا هبت شامية» كما كانت كذلك تغلب عند عمرو «العاصمون بكل كحل» وإذا قوم جرير «الجابرون وعظم الرأس مهزول »وكذلك تغلب الجاهلية« الباذلون لمجتديهم» وهو يردد الحوار حول تأصيل نسبهم، سواء منهم فى ذلك الشباب أو الكهول ، وكان الموقف عند عمرو «بفتيان يرون القتل مجدا ، وشيبا فى الحروب مجربينا» وإذا هم يحمون الثغور ، ويجيبون الصارخ والمستغيث ، على نحو مما صوره عمرو :

**ونحن إذا عـــــمـــــاد الحى خــــرت**

**على الأحـــــفـــــاض نمنع من يلينا**

وإذا القوم فى صورة جرير يجمعون من صور الشجاعة والعنف ما يمتد إلى كل أعدائهم:

**تلقى فوارسنا يحمون قاضينا**

**وفى أسنتنا للناس تنكيل**

على غرار قول عمرو:

**نطاعن ما تراخى الناس عنا**

**ونضرب بالسيوف إذا غشينا**

وهو فى موطن فخره الحربى يعدد ضحاياهم من ذوى التيجان :

**كم من رئيس عليه التاج معتصب**

**قد غادرته جيادى وهو مقتول**

على نفس النسق الفنى الذى يرسمه عمرو فى صورته :

**وسيد معشر قد توجوه**

**بتاج الملك يحمى المحجرينا**

**تركنا الخيل عاكفة عليه**

**مقلدة أعنتها صفونها**

ثم يستعرض الشواهد التاريخية لتثبيت ما يقوله ، أو يصوره من شجاعة قومه، فيذكر لهم «يوم الغبيط» وكيف رجعوا ببشر «وهو مغلول» مما ورد عند عمرو نظير له فى تسجيل أيام التغلبيين :

**إليكم يا بنى بكر إليكم**

**ألما تعلموا منا اليقينا**

**ألما تعلموا منا ومنكم**

**كتائب يطَّعِنَّ ويرتمينا**

ثم يأتى تعرض جرير لصورة النساء على المستوى الحماسى فى ميادين القتال مما يشى بتشابههما مع نفس الموقف لدى عمرو ، حيث استهل لوحة المرأة من خلفهم فى القتال :

**على آثارنا بيض كرام**

**نحاذر أن تفارق أو تهونا**

وإذا بإطلاق الصورة فى مجمل الفخر حول تعجيز من يحاول اللحاق بمكانتهم، أو بلوغ شأنهم يبدو صدى لما سجله عمرو لتغلب فى الجاهلية :

**لنا الدنيـــا ومن أضـــحى عليـــهـــا**

**ونبطش حين نبطش قـــــــادرينا**

إذ رصد لقومه من الحكمة والتعقل فى وزن الأمور ما يفضلون به غيرهم، ومن قدرتهم على الفصل فى الأمور ما يدفعون به الأذى عن كل من يقع فى حماهم ، مما يرد عند عمرو إذا ما كان التغلبيون فى غير قتال :

**وأمـــا يوم لا نخـــشى عليـــهم**

**فنصـــبح فى مـــجـــالسنا ثُبـــينا**

وبهذا راح جرير يلتقط من التراث ما وجده ملائما للموقف من صور ابن كلثوم، أو غيرها ، وهو ما أصبح قاسما مشتركا بين شعراء الفخر ، وما دفع الشاعر إلى التنقل بين مصادره ، فلم يستعبده شاعر بعينه . وكما أعجبه الإيقاع الصوتى فى اللامية المضمومة التى نظمها على نهج كعب ، منذ أحال الموضوع عما ذهب إليه كعب ، فبدا مفتخرا وهاجيا ، ولم يأنف أن يأخذ بعضا من صور كعب نفسه على نحو مما رصده فى مشهد الشجاعة من قوله :

**أُســد إذا لحـقـوا بالخـيل لم يقـفـوا**

**نعم الفـــوارس لا عـــزل ولا مـــيل**

من مشهد المهاجرين عند كعب:

**زالوا فـــمـــا زال أنكاس ولا كـــشف**

**عند اللقـــاء ولا مـــيل مـــعـــازيل**

وهو يعكس صورة كعب حين ينقلها من عالم المدح إلى الهجاء ، فيتناسب عكس الصورة مع طبيعة الموضوع فى قوله هاجيا ومشخصا :

**قـــــــد ارتدوا بـرداء اللـؤم واتـزروا**

**وقطعت لهم منه ســـــــرابيل**

على عكس الموقف التصويرى فى مدح المهاجرين لدى كعب:

**شم العرانين أبطال لبوسهم**

**من نسج داوود فى الهيجا سرابيلَ**

ولم يقتصر جرير على الإفادة من التراث، بل راح يستوحى من شعراء عصره، إذ ربما تشابهت الخواطر بحكم تشابه المواقف الهجائية ، فهو يكاد يتفق مع الأخطل فى بعض صور الهجاء فى مثل قوله :

**قوم توارث أصل اللؤم أولهم**

**فما لهم عن ديار اللؤم تحويل**

إذ يقترب به من عالم الأخطل فى قوله عن كليب بن يربوع قوم جرير:

**قوم تناهب إليهم كل مخزية**

**وكل فاحشة سبت بها مضر**

وكذلك كان قول الأخطل فى تصوير استحالة إسناد المجد إليهم:

**قد أقسم المجد حقا لا يحالفهم**

**حتى يحالف بطن الراحة الشعر**

مما يقترب من قول جرير هنا :

**محالفوا اللؤم آلى لا يفارقهم**

**حتى يرد على أدراجه النيل**

وعلى هذا النحو – أو قريبا منه – انعكست تراثية الأداء عند جرير فى مواقف مختلفة ، كما رأينا عند الأخطل من قبل ، وهو لم يعمد إلى المعارضة الفنية لكعب ابن زهير ، بقدر ما أعجب بإيقاع لاميته ، فاتخذ منه – أى ذلك الإيقاع – سبيلا إلى نظم القصيدة ، ومن ثم جاء اتفاقه معه فى بعض ألفاظ القوافى التى رددها بين «مجهول»، «تبغيل»، «تبديل» ، «مهزول» ، «الغيل» ، «ولاميل» ، «مفضول» ، «القيل» ، «تحويل» ، «سرابيل» وكأنه – بهذا – قد أخذ أكثر من ثلث ألفاظ القوافى فى لامية كعب بن زهير، مما يكشف عن قصده إليها ، وصدوره عن إيقاعها ، وإعجابه المؤكد بها .

وعلى المستوى التصويرى اندفع جرير إلى التشبيه على النمط الجاهلى ، مما رصده قوله عن الإبل «كأن أعناقها دلق يمانية» . «كأنما مرحت من تحت أرْحلنا» . وفيما عدا المقدمة تخف حدة التشبيهات ، وكأنما قصد الشاعر إلى تغليبها – أى التشبيهات–

على الجزء الجاهلى، مما يتواءم معه من أساليب التصوير ، حتى إذا اقتحم موضوعه ، بدا الشاعر مسلحا بصور أخرى أكثر عمقا ، وأشد دلالة ؛ منها ذلك المستوى الاستعارى البليغ الذى يجعل من خلاله جندهم «أسدا» حيث يعمد إلى مزيد من المبالغة فى التشخيص الذى يخلعه على المنايا حين ترتبط بالأسد منهم ، فيتوجه إلى خصمهم ، فعندهم «لمنايا القوم تعجيل» وسيوفهم «يعاذ بها عن الوغى» والمجد «يرام» والقوم يخضعون للقياس ، وللشاعر «غرة وتحجيل» . وقوم خصمه يتوارثون «اللؤم» بل «يتحالفون معه» بل «يرتدون رداءه ويقطعون لأنفسهم منه سرابيل» وعلى غرار هذا النهج تنتشر الصور فى القصيدة ، بدءا من المستوى البسيط بأداته ، إلى عرض صورة تشبيهية واحدة ربطها الشاعر بفخره الفردى حين جعل نفسه «مثل الليوث جلا عن غلبها الغيل» ثم كان ما رصده من بقية الصور الاستعارية التى نحا بها نحو التجسيد والتشخيص فى المواقف التى رأيناها . وهو لم يتردد فى التكنية فى غير ذلك المواقف عن ذكر قومه ، فهم (المطعمون إذا هبت شامية) أو تصوير شجاعتهم (والجابرون وعظم الرأس مهزول) ، أو عن أصولهم العريقة ، فهم «الغر من سلفى معد وإخوتهم» أو مروءتهم فى إغاثة المستجير بهم إذا ما سمعوا دعاء الصارخ الملهوف أو عفتهم التى عرفت عنهم (عوذ النساء غداة الروع تعرفنا) . كما استغل الشاعر كما من صيغ المبالغة بعيدا عن عالم التصوير الصريح ، وفيها شغل بتضخيم المواقف ، وقصد إلى الإكثار من توكيدها على نحو مما اصطنعه فى توجهه الجبرى (إن الله فضلنا) مما أكده ثانية (وما لما قضى ذو العرش تبديل) إذا يبدو فيها جبرى المذهب ، على نحو سلكه أيضا فى الدفاع عن الخلافة، قصدا بذلك إلى إحباط الأحزاب عن مجرد التفكير فيها . ومن مثل هذه المبالغات كان طرح الكثرة العددية لمن قتل من زعماء الأعداء (كم من رئيس عليه التاج معتصب) ، ثم ذلك التكرار الذى يؤكد به سلسلة نسبه (إنى امرؤ مضرى فى أورمتها مشهورة غرتى فيها وتحجيلى) ، فمن الأورمة راح يؤكد أصالة الشهرة ثم الغرة ، وبعدها يستكمل المبالغة بأفعل التفضيل التى قصد بها قومه سبقا وتفردا ، فهم «الأثقلون حصاة فى نديِّهم وهم «الأرزنون إذا خف المجاهيل» .

وفى غير هذه القصيدة بدا جرير شاعرا تراثيا أيضا ينثر ما اكتسبه من أسلافه بين سرده وتقاريره وبين صوره الشعرية ، على نحو ما يأخذ مثلا من الوشم الذى صوره زهير وطرفة فى قول الأول :

ودارٌ لهـــا بالرقـــمـــتين كـــأنّهـــا
مـــراجـــيعُ وَشْمٍ فى نواشـــرِ مِـــعْـــصَم

أو قول الثانى :

**لخـــولةَ أطلالٌ ببُـــرقَـــة ثَهْــمَـــد**

**تلوحُ كـــبَــاقِى الوَشْم فى ظاهرِ اليَـــد**

إذ يتردد لدى جرير على نفس النسق ، وفى نفس الدرجة من التصوير:

**منازلُ قـــد خَلَتْ من سَـــاكنيـــهـــا**

**عـــفَتْ إلا الدَّعـــائم والثـــمـــامـــا**

**مـــحـــتـــهـــا الريح والأمطار حـــتى**

**حـــسبت رســومـهـا فى الأرض شـامـا[١]**

وليست الشامة بعيدة الشبه عن الوشم ، فهى سواد يصور من خلاله آثار الرماد كأنها شامات شبيهة بنظائرها فى جلد الإنسان .

وهو لم يستسلم – بمثل هذا – للمشهد الجاهلى إزاء الطلل ، بقدر ما حاول أن يضيف إلى الصورة من التراث الإسلامى ، تلك التحية التى عرضها فى قوله :

**عليكِ – وإن بَليتِ كـــمـــا بلينا-**

**ســـلام الله أيَّتُـــهـــا الطلول**

وقد رأيناه يأخذ مشهد الانتصار على ذوى التيجان من عمرو بن كلثوم:

**وســـيـــد مـــعـــشـــر قـــد توجـــوه**

**بتـــاج والملك يحـــمى المحـــحـــرينا**

**تركنا الخـــيل عـــاكـــفـــة عليـــه**

**مـــقلدة أعنتـــهـــا صـــفـــونا**

ليعرضه من خلال فخره الفردى:

**كم من رئيس عليـه التـاج مـعـتـصب**

**قـد غـادرته جـيـادى وهو مـقـتـول**

ومن خلال الفخر القبلى الجماعى :

---

(١) ديوان جرير ٢/٧٧٥ .

**ألا رب جــبــار سلبناه تاجــه**

**فأصبح فينا عانيا يشتكى الكبلا**[1]

وهو ما ردد قبله فى بائيته التى عرضنا لها من قبل :

**وذى تاج لـه خـــزرات ملك**

**سلبناه الســرادق والحـجــابا**

وهكذا بدا جرير تراثى الأداء فى مقدماته وموضوعاته معا ، كما بدا قادرا على الإضافة إلى الموروث عن طريق التجديد فيه ، كما رأينا اختفاء العنصر الإسلامى – تقريبا – فى حديث الطلل ، وإن ظلت المرأة عند محور المقدمات مما حاول فلسفته فى قوله :

**ومن يُعْطَ ودَّ الغــانيــات فــإنه**

**غنى ومن يحــرمنه الود يُحْــرَم**

ومن ذلك ما طرحه من رأيه فى مقاييس الجمال التى بدا فيها متأثرا بامرئ القيس فى صورته المشهورة لتأثير العين فيه على لغة العاشقين:

**ومــا ذرفَتْ عــيناك إلا لتــضــربنى**

**بســهــمَـيْك فى أعــشــار قلبٍ مُـقَـتَّل**

إذا تبدو الصورة أكثر عمقا عند جرير فى صياغته عبر ذلك الاستفهام الذى وظفه قوله :

**هل الغــوانى لمن قــتلن من قَــوَد**

**أو من ديات لقــتلى الأَعْــيُن الحُــور**

حيث يكشف من خلاله عن حسه البدوى، موضحا أبعاد الموقف الذى يجد فيه نفسه وكيانه من خلال تلك العصبية التى تذكرنا بالتصور البدوى القديم فى مثل قول دريد بن الصمة :

**ومـــا أنا إلا غـــزىٌّ إن غَـــوَتْ**

**غَـــوَيْتُ وإن تَرشُـــد غَـــزِيَّةُ أَرْشُـــد**

---

(١) ديوان جرير ٢/٧٦٠ .

فإذا بجرير يقول :

**قـــومى فـــأصلهُمُ أصلى وفـــرعـــهمُ**

**فَـرعْى وعــقــدهمُ عــقــدى وإمْـرَارى**

وهو يبدو - مع تمسكه بالتراث - فنانا قادرا على الإضافة ، منذ انصرافه بمدحه إل يالجانب السياسى الذى عد جديدا فى الحياة الأموية ، ولعله بدا أكثر إبداعا فى تحويل النظرة المدحية فى إحدى صوره التى يرصد فيها موقف الممدوح من الرعية ، مما يكشف عن صدق تفاعله مع الحياة الاجتماعية ، وحرصه على الانصراف عن تزييفها عن طريق المبالغات المدحية ، إذ ورد ذلك عنده فى مثل قوله:

**ألاَ هل للخليــــفـــــة من نـزَارٍ**

**فــقـــد أمـــسـوا وأكـــثـــرُهم كَلول**

**وتدعُـــوكَ الأرامل واليـــتـــامى**

**ومن أمـــسى وليس به حَـــوِيلُ**

**وتشكو الماشــيــــةُ إليكَ جَـــهْـــداَ**

**ولا صـــــعبٌ لـهُـنّ ولا ذَلُـولُ**

**وأكـــثــــر زادهن وهُـنّ سُـــفْع**

**حطام الجلد والعـــصبُ المَليلُ**

**ويدعـــوك المكلَّفُ بعـــدَ جـــهـــد**

**وعـــانٍ قـــد أضـــرّبه الكُبـــول**[1]

فهو يلفت نظر الخليفة إلى فئات فى مجتمعه ندر من المادحين عرضها أو الالتفات إليها إلا على سبيل الشكوى ، فلكل فئة مطالبها وحاجاتها التى يتحمل الخليفة تبعاتها ، فمنها الأرامل ، واليتامى ، ومنها كل صاحب حاجة يشق طريقه الملئ بالصعاب إلى الخليفة ، وإن كان جرير قد وظف نهاية الصورة لخدمة قضيته المدحية، ولعله قصد رحيله هو شخصيا إلى الخليفة ، طلبا لمزيد من عطائه ، أو إيجاب حقوق العطاء إذا استعرنا تعبير ابن قتيبة فى هذا الصدد .

(١) ديوان جرير ٢/٧١٧ .

ومع تعدُّد هذه الجوانب فى شخص جرير تتضح ملامح الصراع التى انعكست فى فنه مزاوجة بين القديم وبين العصر، وتتكشف طبائع حياته المتناقضة بين الممدوحين والمهرجين والخصوم ، ومنها ينصرف إلى تسجيل طبيعة المتناقضات فى حياة المجتمع عامة ، وما ساده من تيارات سياسية وفكرية بوجه خاص .

ونترك جريرا هنا لتكون لنا معه عودة ثانية فى حوار آخر حول فن النقيضة فى عصر بنى أمية مما يعكس صورة من طابع الحياة العقلية . ومن ثم قد يتداخل الحديث عن الفرزدق بالحديث عنه – أى جرير – على نحو ما يحتويه المبحث التالى من هذه الدراسة .

## الفصل الثالث

## مـــع الفـــــرزدق

(أ) الصراع المعلن (اللامية)

(ب) الرد الصريح (اللامية)

## الفرزدق والصراع المعلن

والفرزدق شاعر تميمى، وباسمه يكتمل ثلاثى النقائض الأموية ، فهو همام بن غالب بن صعصعة بن ناجية بن عقال، نشأ فى بيت كريم حفى بالمآثر والمفاخر ، مما زاد من تغنيه بعصبيته ، إلى جانب ما بدا من جاهلية أخلاقية التى عرفت عنه ، خاصة ما شاع عنه من العنف والغلظة ، مما أهلَّه لأن يكون واحدا من كبار الهجائين فى عصره .

والفرزدق لقب غلب عليه . ويعده أصحابه هو وجرير والأخطل أشعر طبقات الإسلاميين، وتشير بعض أخباره إلى غروره ، واعتزازه الشديد بنفسه وقومه، إذ كان كثير الفخر بهم حتى فى مجالس الخلفاء من بنى أمية، ولعل فن النقيضة قد ساعده على التوسع فى ذلك الفخر والإشادة بقومه، فى مقابل التعريض بأقرانه عن طريق هجائه لهم وعرض مثالب عشائرهم ، على غرار ما رأيناه فى موقف الأخطل وجرير من قبل .

ولم يوقف الفرزدق كل فنه على دائرة الهجاء، بل كان واحدا من مادحى خلفاء بنى أمية ، وإن احتفظ بتعاطفه مع العلويين ، على نحو مما تسجله بعض الروايات والأخبار [1] . وقد كثرت الأخبار حول مكانته الفنية ، وذهب بعضها إلى التعريض به من خلال ما أشيع حوله من السرقات الشعرية ، إذ روى أنه انتحل بيتا لجميل . وفى غير تلك الرواية أنه عرض وكثيِّر كل منها للآخر بيتا من جميل ، وتفصيل الخبر أن الفرزدق وقف على جميل والناس مجتمعون وهو ينشد :

تَرَى الناسَ مـا سِـرْنا يسـيـرُونَ خَلْفَنا
وإن نحن أومَـأنا إلى الناس وقَّـفُـوا

فأشرع إليه رأسه من وراء الناس وقال : أنا أحق بهذا البيت منك ، قال : أناشدك الله يا أبا فراس : فمضى الفرزدق وانتحله . وفى رواية أخرى أن الفرزدق لقى كثيرًا فقال له : ما أشعرك يا كثيرٍ فى قولك :

(١) تراجع ترجمته وأخباره في الأغاني ٩/٣٢٤ .

**أريدُ لأنْسَى ذكـــــرها فكأنّمــــا**

**تمثّل لى ليلى بكل ســـبـــيل**

فعرض له بسرقته إياه من جميل :

**أريد لأنسى ذكــــرها فكأنما**

**تمثّل لى ليل على كل مَــــرْقَبِ**

فقال له كثير : أنت يا فرزدق أشعر منى فى قولك :

**ترى الناس مـا سـرنا يسـيـرون خلفنا**

**وإن نحن أومَـأنا إلى النّاس وقّــفُــوا**

فعلق صاحب الرواية على ذلك بأن البيت لجميل وقد سرقه الفرزدق .

ولا يهمنا من إيراد الرواية إثبات القضية أو بيان من سَرَق ومن سُرِق ، ولكن يبقى المهم فيها مرتبطا بما تكشفه من ثراء الحركة الأدبية وحيوتها ، ووعى الشعراء بما ينظمون فى موضعات العشر المختلفة التى ازدحمت بها بيئات العصر فى إطار التخصص الفنى ، إذ أن التداخل بينها لم يكن لينقطع كحركة فنية متصلة فى عصر واحد ، مهما تعددت بيئاتها واتجاهاتها وتخصصاتها ، فحوار الشعراء حول البيت الواحد ، أونسبته يعد مؤشرا من مؤشرات ذلك الفكر النقدى الغالب على الحركة الفنية، كما يكشف طبيعة معارف الفرزدق فى حواره مع عصره .

على أن المعارك لم تقف عن حدود بيت من الشعر ، بقد ما اتسع أوارها حين تزاحم الأقطاب عليها ، وتبلور الموقف الاجتماعى لينتهى السبيل إلى اشتداد معركة النقائض، خاصة حين يأتى جرير عضوا فيها ، إذ تبدو الظروف وقد خدمت جريرا فى جولاته مع الفرزدق إذا صح ما يروى من أخبار زوجته – زوجة الفرزدق – النوار وهى ابنة أعين بن ضبيعة المجاشعى ، إذ يقال أنه تزوجها راغمة، وأنها أكثرت من الشجار معه ، وغاضبته وادعت عليه طلاقا ، وأنها كانت حسنة الدين صالحة ، فكانت ترفض سلوكه المتحلل ، وتضيق به ، فخطب حدراء بنت زريق بن بسطام الشيبانية ، وأخذ يثنى عليها ، ويعرِّض بالنوار ، مما دفعها إلى الاستغاثة منه بجرير الذى راح يهجو حدراء وقومها وانتهى الأمر بطلاقه لنوار وندمه على ذلك ندما شديدا .

وعودة سريعة إلى المعجم الإسلامى فى صدر هذه الدراسة تكشف لنا كماً هائلا من المؤثرات الدينية التى وردت عند الفرزدق ، على اختلاف توزيعها ، ولكن

المؤثرات ترد كجزء من تراثه ، لا تخفف شيئا مما يقال عن فسقه أو مجونه ، وإنكان يبدو تائبا منه فى فترة متأخرة من حياته ، إذا أخذنا بقصيدته المشهورة التى نظمها فى هجاء إبليس إذ يكاد يشخص سلوكه فى جانبيه السلبى والإيجابى [١] :

ألم ترنى عاهدتُ ربىّ وأننى
لَبَيْن رتاج قائمٍ ومقَام
على قَسَمٍ لا أشتِمُ الدهرَ مُسْلماً
ولا خارجاً من فِىّ سوءُ كَلام
ألم ترنى والشعرف أصبح بَيْنَنَا
دَرُوءٌ من الإسلام ذات حَوَام
بهنّ شَفَ الرحمنُ صَدْرى وقد جَلا
عشا بَصَرى منهُنّ ضوء ظَلام
لعَمرَى لنِعْمَ النّحى كان لقومه
عشيةَ غب البَيْع نحى حمَام
بتوبة عبدٍ قد أناب فؤادُه
وما كان يعطى الناس غيرَ ظَلام
أطعتُك يا إبليسٌ سَعين حجّة
فلما انتهى شَيْبى وتمّ تمامى:
فررْتُ إلى ربى وأيْقَنْتُ أننى
ملاقٍ لأيّام المَنُون حمَامى

وهى صورة تكشف عن توبة الفرزدق أو - على الأقل - عن استعداده لها ، كما تجسل ما كان منه من ماض عرف فيه بسوء سلوكه، ثم ترصد نمطا جديدا متميزا من أنماط الهجاء، يبدو فيه «إبليس» خصما للشاعر يناقضه ويهزمه ، بل يبحث فى تاريخه عما يسئ إليه ، ويزيد من التعريض به على نحو ما يعدد من مثالب القبائل فى هجاء الشعراء، فيؤاخذ إبليس على ما كان منه مع الأمم والأفراد ، مما

(١) ديوان الفرزدق ٢/٢١٢ . الدروء ج درء وهو الاعوجاج والميل .

يشين تاريخه ويزيده إليه وإلى جمهوره بغضا ، فيذكر ما كان من ه مع آدم فى بداية تاريخ الخليقة :

**وآدم قـــد أخـــرجْــتَـــهُ وهو ســـاكن**

**وزوجـــتـــه من خـــيـــر دار مـــقـــام**

**وأقـــســـمـتَ يا إبليسُ أنكَ ناصحٌ**

**له ولهـــا إقـــســـام غَـــيـــر آثام**

**فظلاً يخـــيطان الورَاق عليـــهـــمـــا**

**بأيديهـــمـــا من أكْل شـــرٍّ طعـــام**

ومن إساءته لآدم عليه السلام يتذكر إساءته أيضا لأهل الحِجْر فى موقفهم من ناقة نبى الله صالح :

**ألم تأت أهل الحـــجـــر والحـــجـــر أهله**

**بأنعم عـــيش فى بيـــوت رخـــام**

**فـقلت اعـقـروا هذى اللقـوح فـإنهـا**

**لكم أو تنيـــخـــوها لقـــوح غـــرام**

**فلمـــا أناخـــوها تبـــرأتَ منهم**

**وكنتَ نكوصـــا عند كل ذمـــام**

ومن كل إساءاته كان يخلص معه إلى نتيجة واحدة ، يعلن فيها بغضه له بعد استجماع ما كان منه فى كل الأزمنة، ومع كل الأمم، إذ يتخذ منه العبرة والعظة :

**فكم من قـرون قـد أطاعـوك أصبـحـوا**

**أحـــاديث كـــانوا فى ظلال غـــمـــام**

**ومـــا أنت يا إبليس بالمرء أبتـــغى**

**رضـــاء ولا يقـــتـــادنى بزمـــام**

**سأجازيك من سوءات ما كنتَ سقتنى**

**إليـــه جـــروحـــا فـــيك ذات كـــلام**

تغـــيـــرها فى النار والنار تلتـــقى

عليك بزقـــوم لهـــا وخـــدام

إذ تدل الصورة الهجائية على قدرة الشاعر على صراعه معه، وهو ما جسدته لديه الصياغة فى فن الهجاء فلم يأل جهدا فى هجاء إبليس على هذا النحو، فما بالنا بموقفه من شعراء عصره ممن دخلوا معه فى معارك هجائية أخرى ؟

ومع براعته فى هذا الفن ترك الفرزدق كثيرا من مدائحه التى نظمها فى سعيد ابن العاص. حين كان على المدينة من قبل معاوية، كما مدح الحجاج حين ولى العراق ، ثم كان للبلاط الأموى حظ طيب من مدائحه التى نظمها فى الخليفة سليمان بن عبد الملك ويزيد بن عبد الملك. وبهذا انتشرت مدائحه فى مركز الخلافة، وشاعت فى الولايات التابعة لها «ومعها لمع اسم الفرزدق فى عالم المديح الذى بدا فيه حريصا على ألا يتناقص مع تميميته ، فإذا ما أحس هجوما من أحد الولاة عليها أسرع إلى هجائه ، كما يروى عن موقفه من عمرو بن هبيرة الفزارى والى يزيد بن عبد الملك على العراق ، حين أظهر العصبية ضد تميم ، فانبرى الفرزدق قائلا للخليفة عن الوالى ما يهدر مكانته ، إذ يتهمه بالسرقة وخيانة الخلافة ، وإهدار أموال المسلمين :

أمـــيـــرَ المؤمنين وأنتَ عَفٌ

كـــريمٌ لستٌ بالطبع الحـــريص

أوليت العـــراق ورافـــدَيْه

فَـــزارِىٌ أحـــذُّ يدَ القـــمـــيص

ثم يظل من مدائحه المشهورة ما نظمه فى مدح عبد الله بن عبد الأعلى بن أبى عمرة الشيبانى الشاعر ، ولعل من الطريف أن يمدح الشاعر شاعرا، ولذا يبدو مدحه إياه متميزا عن مبالغاته حول الخلافة ، إذ راح يعرض - تاريخيا - كثيرا من ثقافاته كما يعرض نموذجا من صراعاته بين المدح والهجاء ، ويدخلها فى دائرة المدح بعد تقديم صور فيه موقفه من «نوار» قائلا:

ســمـــاَ لَك شـــوقٌ من نوارِ ودُونهـــا

مـــهـــامـــةُ غُـــبْـــر آجنات المنَاهل

فـهِـمْتُ بهـا جـهـلا على حين لم تَذَر

زلازل هـذا الدهـر وصـــــلاً لواصل

ومن بعد أن كملتَ تسعين حجةً

وفارقتَ عن حلم النُّهى كلَّ جاهل

فذَر منك وصلَ الغانيات ولا تزغ

عن القصد إن الدهر جمُّ البلابل

أبادَ القرونَ الماضيات وإنما

تمرُّ التوالى فى طريق الأوائل(١)

إذ يبدى أسفه على موقفه من نوار ، مستسلما لإرادة الدهر، ومتمنيا ألا يعيد الكرة فى التعلق بالغانيات ، فيبدو منهزما أمام أحداث الزمن الجسام ذلك أنه لم يتبينّ منه إلا الدمار ، وصور الإبادة من خلال قصص الماضين.

وهنا تلمع فى قصيدته صفات وأخبار التاريخ يسجل فيها رصيدا من الأسماء والوقائع بين العرب والفرس :

ولو علموا أوْفَى لحَقْن دمائهم

وأبْيَنَ فضلا عند تلك الفواضل

لهُم من أبيك المُصطفى ما اتقَوْا به

أسنّة كسْرى يومَ رهن القبائل

فضلْتُمْ بنى شيبانَ فَضْلاً سُؤْدداً

كما فضلت شيبانُ بكرَ بن وائل

وقد فضَلتْ بكرُ ربيعةَ كلّها

بفعل العُلىَ والمأثُرات الأوائل

حميتهم معَدًا يومَ كسرىَ بن هُرْمُز

بضربة فَصْلٍ قوّمَتْ كلَّ مائل

غلبتُم بذِى قارٍ فما انفكّ أمرُها

إلى اليوم أمر الخاشع المُتَضائل

(١) ديوان الفرزدق ١/١١٠. الأجنات ج أجنة وهي التي تغير ماؤها.

بأبطحَ ذى قــــارٍ غـــــداةَ أتتكمُ

قبـــائُ جـــمع تَفْــتَــدى بقَــبـــائل

وكـانَت لكُمْ نُعْمَى عَـمَـمتُم بفَضْلها

على كل حـــافٍ من مَـــعَـــدٍّ وناعِل

مــقــدّمــة الهــامُــرْز تعلمُ أنّكم

تغـــارون يومَ البَـــأس عند الحـــلائل

فهو يضع هذا الرصيد التاريخى لزيادة توثيق الوقائع ، وتأكيدها ، فيسجل بعضا من الأعلام التاريخية من أخبار العرب والفرس ، فيذكر «كسرى بن هرمز» مرتين ومن الغزوات يذكر يوم «ذى قار» ، ومن أسماء القبائل «بنى شيبان» و« بكر بن وائل» و«ربيعة» و«معد» مبينا فضائل كل قبيلة ومكانتها ، حسب طبيعة الموقف المدحى ويبدو أنه أعجب بمسلكه هذا ، فاستكمل القصيدة مع عديد من الأنساب التى رصدها على نفس النهج التاريخى أيضا :

نماك إلىَ مَـــجْـــد المَكارم والعُلَى

بيـــوتٌ إليـــهـــا العـــزُّ عند المَعَـــاقل

فـــمنهن بيتُ الحَـــوْفَـــزان الذى به

تـقلّـل بكـرٌ حــــــد نَبْـل المُـنَـاضـل

وبيتُ المُثَنّى عـــاقـــرُ الذبل عَنْزَةً

ببـــابل إذْ فى فـــارسٍ مُـــمْلكُ بَابِل

وبيتُ لمَسْـعــودِ بن قــيس بن خـــالدٍ

وذلك بيت فكرهُ غـــيـــر خَـــامل

وبيتُ لمفــروقِ بن عـــمـــروٍ رُهائىٔ

منيف الأعـــالى مكفــهـــرُّ الأســافل

وبيتُ أبى قــابوس مـــصـــفلة الذى

بنى بيتَ عِـــز أسّـــه غـــبـــرُ زَائل

وبيتُ روَيْم ذى المكارم والعُلى
أنافَ بعزُّ فوق بَاع المُناضل

وبيت لعمرانُ بن مُرَّةَ إننا
به يُبْهرُ الأَقوامُ عندَ المحافل

فتلك بيوتٌ هن أحلَلنك العلى
فأصبحت فيها مشمخرَّ المنَازل

فسمتُم هوان الذُل أحرار فارس
ولم تَخْفَ منهم غامضاتُ المَقَاتل(١)

وكأن إطالة الفرزدق فى معالجة هذا الشاهد تظل كاشفاً عن ملامح ثقافته التاريخية على غزارتها وثرائها ، حتى أصبحت حلقة اتصال بين مديحه وهجائه من ناحية وعندئذ بدت قدرته مؤكدة استيعابه التاريخ ، مع كيفية الإفادة منه فى الشعر ، وتطويعه فى أى الموضوعين أراد من ناحية أخرى .

ومع التحليل الفنى لموقع الفرزدق فى الهجاء أو النقائض تتأكد لنا الأبعاد التاريخية التى انطلق منها ، واعتمد على بعضها فى الانتصار على خصومه من الفحول فى هذا الفن الذى أداره حول أحداث العصر ، وماضى القبائل منخلال تأصيل تاريخى لها ، خاصة حين ارتبط فن النقيضة بالمواقف الصراعية القبلية وحكمته طبائع وانتماءات الشعراء ، فبدت الحاجة ملحة لدى كل منهم إلى البحث والتنقيب المستمر عن المثالب التى تضمن له كسبا جماهيريا عريضا فى أسواق البصرة والكوفة.

على أن البحث عن المثالب شىء والتعريض بالشرف وأعراض النساء شىء آخر وقع فيه الشعراء ضحية المواقف الهجائية ، وكأنما سقطت لديهم كل القيم وعندها برز خطر النقائض ؛ الأمر الذى دفع الدكتور شوقى ضيف إلى محاولة التخفيف من حدة المسألة ، حين رآها غير جادة ، كما تصور الرواة ولعل هذا ما جعل الشاعرين جميعا (جرير والفرزدق) يملآن نقائضهما بالفكاهة ، خاصة جريرا ، ففى جوانب كثيرة من نقائضه راح يرمى الفرزدق بأن زوجه النوار تكرهه، وأنه ليس فيه ما تعشقه النساء ، وقد تكون قصة «جعثن» أخت جرير وما يرميها الفرزدق به من السوء

---

(١) الحو فزان: الحارث بن شريك. قيس بن مسعود: ذو الجدين. مفروق : هو النعمان بن عمرو. رويم: هو عبدالله بن سعد الشيباني. عمران: هو ابن مرة من بني أبي ربيعة. مصقلة: هو ابن هبيرة.

أريد بها قبل كل شيء إلى الضحك والتندير [١] .

ولكن المسألة تبدو أخطر من ذلك بكثير لأننا نتعامل مع فحول شعراء العصر ولكل منهم مكانته فى البيئة الفنية والسياسية ، وله جمهوره الذى يتلقى فنه ، فهل عجز الشعراء عن التندر والظرف الاجتماعى إلا من خلال المساس بأعراض النساء من أمهات وزوجات وأخوات على هذا النحو؟ وهل من الضرورى إذن أن ندافع عن فن النقيضة ؟ أم أن ننتحل لشعرائها الأعذار ، حتى يضيف جديدا فى الأدب العربى حتى وإن ترك أسوأ رصيد من القبح وسوء المسلك فى الشعر الأموى من خلال شعراء عصره الكبار ؟

ومع واحدة من نقائض الفرزدق نحاول التعرف على شكل آخر من الصراع تعكسه تلك الصور التحليلية من هذا الفن إذ يقول مناقصا جريرا ، وكأنه يقدم على المعركة الهجائية معه :

**(١) إنَّ الذى سـمك السـمـاءَ بنى لنا**
**بيـتـا ، دعـائمُـه أعـزُّ وأطْولُ**

**(٢) بيـتـاً بناهُ لنا المليكُ ، ومـا بنى**
**حَكَمُ السَّـمـاء ، فـإنه لا يُنْقَلُ**

**(٣) بيـتـاً زرارةُ مُـحـتـبٌ بفنائه**
**ومُـجَـاشع وأبو الفـوارسِ نَهْـشَلُ**

**(٤) يلجُونَ بيت مُجاشع ، وإذا احتَبَوْا**
**برزُوا كـأنَّهمُ الجـبـالُ المُثَّلُ**

**(٥) لا يحتَـبى بفناء بيـتك مـثلُهم**
**أبداً ، إذا عُـد الفَـعَـال الأفـضل**

---

(١) التطور والتجديد ١٨٠ .

(١) سمك السماء : رفعها . المليك : الله سبحانه وتعالي. زرارة ومجاشع ونهشل : أولاد دارم بن مالك من عشيرة الفرزدق

(٣) محتب بفنائه ك جلسته تدل علي شرفه وعظمته وكبريائه وقد اشتمل بثوبه بطريقة خاصة .

(٤) يلجون : يدخلون . المثل : المنتصبة ، يشبههم بالجبال الراسية .

(٦) مِنْ عِـزِّهم حـجـرَتْ كُلَيْبُ بَيْـتَـهـا
زَرَبًا ، كـــأنَّـهُـم لَديْـه القُـــمَّلُ

(٧) ضَـربَتْ عليكَ العنكبـوتُ بنسـجـهـا
وقـــضـى عليكَ به الكتــابُ المُنزَلُ

(٨) أين الذين بهم تُســامى دَارمــاً
أم مَنْ إلى سَلَفَى طُهَــيَّــةَ تَجْــعَلُ

(٩) يمشُـون فى حَلَق الحديد كـمَا مـشَت
جُـرْب الجـمـال بهـا الكُحَـيْل المُشْـعَلُ

(١٠) والمانعُـــون ، إذا النســاء ترادَفتْ
حــذر السِّــبـاء جـمَـالُهـا لا تُرحَلُ

(١١) يَحمْى، إذا اخْتُرِطَ السُّيوفُ، نساءَنا
ضَـــربٌ تخـــرُّ له الســواعــدُ أرْعَلُ

(١٢) ومـعـصَّبٍ بالتَّـاج يخـفقُ فـوقَـهْ
خِـرقُ المُلوك له خـمـيسُ جَـحـفَل

(١٣) مَلكٌ تسـوقُ له الرِّمــاح أكـفُّنا
منـه نَـعُلُّ صَـــــدورَهـن ونُـنْـهِلُ

(١٤) قـد مَـات فى أسْـلاتنا ، أو عـضـه
عَــضْبٌ برَوْنَقِـــه الملوكُ تُقـــتَّلُ

(١٥) ولنَا قُــرَاسِـيَـةٌ تظلُّ خَــواضِــعـاً
منه ، مــخَـــافَــتَــهُ ، القُــرومُ البُـــزَّلُ

---

(٦) الزرب : الزريبة، موضع المواشي. القمل: ذواب صغار كالقردان تركب البعير عند الهزال.
(٩) الكحيل: القطران. المشعل، من أشعل إبله القطران: كثرة عليها.
(١١) أرعل : مسترخ دائما .
(١٣) خرق الملوك : الرايات .
(١٥) القراسية: الفحل الضخم من الإبل. البزل: الواحد بازل: الي نبت نابه .

(١٦) مُتَخَمِّطٌ قَطِمٌ له عادِيَّةٌ
فيها الفَراقِدُ والسِّماكُ الأعْزَلُ

(١٧) ضَخْمُ المَناكِب تحت شَجْرِ شُؤونه
نابٌ إذا ضَغَم الفُحُولَة مِقْصَلُ

(١٨) وإذا دَعَوْتُ بنى فُقَيْم جاءَنى
مَجْرٌ ، له العدد الذى لا يُعْدَلُ

(١٩) وإذا الرِّبائع جاءَنى دُفّاعُها
مَوجا ، كأنّهمُ الجرادُ المُرسَلُ

(٢٠) هذا وفى عَدَوِيَّتى جُرثُومَةٌ
صعبٌ مناكِبُها ، نِيافٌ عيطل

(٢١) وإذا البراجمُ بالقروم تَخَاطَرُوا
حولى بأغلبَ عِزُّهُ لا يُنْزلُ

(٢٢) وإذا بَذَخْتُ ورايَتى يَمْشى بها
سُفيان أو عُدُسُ الفَعال وجَنْدَلُ

(٢٣) الأكثرون إذا يُعَدُّ حَصَاهمُ
والأكرمون إذا يُعَدُّ الأوَّل

(٢٤) وزحَلْتَ عن عَتَب الطريق، ولم تَجِدْ
قَدَمَاك حيثُ تقومُ ، سُدَّ المَنْقَلُ

---

(١٦) متخمط: متغضب في كبر . قطم : هائج . عادية : أولوية قديمة.

(١٧) الشجر: مجتمع اللحيين. الشؤون: الواحد شأن: ملتقي قبائل الرأس. ضغم: عض. مفصل: قاطع. شبه في هذه الأبيات الثلاثة بطلا من أبطال قومه، أو سيدا من ساداتهم، بالفحل الهائج الذي وصفه.

(١٨) المجر: الجيش الكثير العدد.

(٢٠) عدويتي : نسبتي إلي بني عدي . نياف: مشرفة . عيطل: طويلة.

(٢١) البراجم: من بني حنظلة . القروم : الفحول .

(٢٤) زحلت : تنحيت. العتب : الغليظ مع ارتفاع . المنقل: الطريق .

(٢٥) إن الزّحـام لغـيـركم، فـتـحـيّنوا
ورد العَـشىّ، إليـه يَخْلو المَنْهَل

(٢٦) حُلَلُ المُلوك لبـاسنا فى أهلنا
والسـابغـاتُ إلى الوَغىَ نَتَسـرْبَلُ

(٢٧) أحـلامُنا تَزِنُ الجـبـالَ زرانة
وتخـالُنا جناً إذا مـا نَجـهَلُ

(٢٨) فـادفَع بكفّك ، إن أردْتَ بنَاءَنا
ثهـلانَ ذاَ الهَـضَـبـات هَلْ يتـحَلحلَ؟

(٢٩) وأناَ ابنُ حنظلةَ الأغـرُ ، وإنّنى
فى آل ضـبّـةَ ، للمُـعـمُ المُخْـولُ

(٣٠) فَـرعـان قـد بلغ السـمـاءَ ذُرَاهمـا
وإلَيْـهـا من كلّ خَـوْفٍ يُعْـقَلُ

(٣١) فلئنْ فـخَـرْتَ بهم لمثْل قـديمهم
أعلوا الحـزون به ولا أتَسـهّل

(٣٢) زَيد الفـوارس وابنُ زَيْدٍ منـهم
وأبو قـبـيـصـةَ والرّئيسُ الأوّلْ

(٣٣) أوصى عـشـيَّـةَ حينَ فـارقَ رَهْطَهُ
عند الشـهـادة والصـحـيـفـة ، دَغْـفَلُ

(٣٤) إن ابنَ ضـبّـةَ كـان خـيـراً والداً
وأتمُّ فى حَـسَب الكرام وأفْـضَلُ

---

(٢٨) ثهلان: جبل. يتحلحل: يتحرك

(٢٩) هو ابن مالك بن زيد من رهط الشاعر وأمه من ضبة . آل ضبة : أخوان الفرزدق.

(٣٠) يعقل : يلجأ ، ومنه المعقل : الملجأ

(٣١) الحزون: ما غلظ من الأرض. أتسهل : أنزل إلي السهل.

(٣٢) الرئيس الأول: ملحم بن سويط من بني ثعلبة.

(٣٣) دغفل : نسابة من بني ذهل .

(٣٥) ممَّنْ يكونُ بنو كُلَيْب رَهْطَهُ
أو من يكونُ إليهمُ يتخوَّل

(٣٦) وهم على ابن مُزَيْقياءَ تنازلوا
والخيلُ بين عجاجتيها القَسْطل

(٣٧) وهمُ الذين على الأَميل تَدَاركوا
نَعَماً يُشَلُّ إلى الرَّئيس ويُعكَلُ

(٣٨) ومحرِّقاً صَفَدُوا إليه يَمينهُ
بصِفَادِ مُقْتَسَرٍ، أخوُه مُكَبَّلُ

(٣٩) مَلِكَان يومَ بَزاخَةٍ قتلوهُما
وكلاهُما تاجٌ عليه مُكَلَّلُ

(٤٠) وهمُ الذين علَوْا عِمَارةَ ضَرْبةً
فَوْهاءَ فوقَ شُؤونه لا تُوصَلُ

(٤١) وهُمُ ، إذا اقتسم الأكابرُ ، رِدْفُهم
وافٍ لِضَبَّةَ ، والرِّكابُ تُشَلَّلُ

(٤٢) جارٌ ، إذا غَدَرَ اللِّئامُ ، وَفَى به
حَسَبٌ ، ودَعْوَةُ ماجدٍ لا يُخْذَلُ

(٤٣) وعشيَّةَ الجملِ المُجَلَّل ضاربُوا
ضَرْباً شُؤونُ فَراشِهِ تَتَزَيَّلُ

---

(٣٦) ابن مزيقياء : الحارث بن عمر بن عامر.
(٣٧) الأميل : لبني ضبة. يعكل : يجمع.
(٣٩) الملكان: : محرق وأخوه .
(٤٠) عمارة بن زياد العبسي، أحد الكملة قتله شر حاف بن الملثم .
(٤١) الأكابر : شيبان وعامر وجليحة من بني تيم الله . تشلل : تطرد، تساق .
(٤٣) الفراش : عظام رقيقة في الدماغ تبلغ القحف .

(٤٤) يا بنَ المراغــةِ! أينَ خــالُك ؟ إنّنى
خــالىَ حُـبَـيْشٌ ذو الفَـعــال الأفْـضَلُ

(٤٥) خالي الذى غَصَب الملوكَ نفوسَهم
واليـــه كـــانَ حـــبَــاءُ جَـــفْنَةَ يُنْقَلُ

(٤٦) إنَّ لنضــــربُ رأسَ كلّ قــبــيلةٍ
وأبوك خـلفَ أتَانه يتـــــقَــــمَّل

(٤٧) وشُغِلْتَ عن حَسَب الكرام وما بَنَوْا
إن اللئـــــيم عن المكارم يُشْــــغَلُ

(٤٨) إن التى فُـقِــئَت بهــا أبصــارُكُم
وهْيَ التى دمَــغَتْ أباك ، الفَــيْــصَلُ

(٤٩) وهبَ القصائدَ لى النوابغُ ، إذا مَضَوْا
وأبو يـزيدَ وذُو القُــــروح وجَــــرْوَلُ

(٥٠) والفحلُ علقـمـةُ الذى كـانَتْ له
حُلَلُ المُلوك كــــلامُـــــه لا يُنْحَلُ

(٥١) وأخــو بنى قــيسٍ ، وهُنَّ قَــتَلْنَهُ
ومُــــهَلهِلُ الشُّـــعـــراءِ ذَاكَ الأوّلُ

(٥٢) والأعـشيـان ، كلاَهـما ، ومرقّشٌ ،
وأخــوُ قــضــاعــةَ قــولهُ يُتَــمـثل

---

(٤٤) هو حبيش بنُ دلف بن عسير بن ذكوان. ابن المراغة: يقصد جريرا ، والمراغة مكان تتمرغ فيه الدابة فكأنه ولد في هذا المكان.

(٤٥) جفنة : الملك الغسانى .

(٤٨) دمغت : بلغت الدماغ. الفيصل: مقطع الحق فيما بيننا وبينكم .

(٤٩) النوابغ : أراد النابغتين نابغة بن ذبيان والنابغة الجعدي . أبو يزيد: المخبل . ذو القروح: امرؤ القيس. جرول : الحطيئة.

(٥٠) علقمة بن عبدة الملقب بالفحل.

(٥١) أخو بني قيس : طرفة بن العبد. المهلهل بن ربيعة: أخو كليب وائل.

(٥٢) الأعشيان: هما أعشي قيس وأعشي باهلة. المرقش هو الملقب بالأكبر. أخو قضاعة: الطمحان القيني.

(٥٣) وأخوُ بنى أسَدٍ عَبيدٍ ، إذْ مَضَى ،
وأبو دؤاد قولُهُ يُتَنَحَّل

(٥٤) وابنَا أبى سُلْمىَ زُهيرٌ وابنُه
وابنُ الفُرَيْعَة حين جَدَّ المِقْوَلُ

(٥٥) والجَعْفَرِىُّ ، وكانَ بِشْرٌ قبلَهُ
لى من قصائده الكتابُ المُجْمَلُ

(٥٦) ولقد وِرثْت لآل أوسٍ منطقاً
كالسَّم خالط جانِبَيْه الحَنْظَلُ

(٥٧) والحارثىُّ ، أخو الحماس ، ورثْتُهُ
صَدْعاً، كما صدع الصَّفَاةَ المِعْوَلُ

(٥٨) يصدَعْنَ ضاحيةَ الصَّفَا عن مَتْنِها
ولَهُنَّ من جَبَلَىْ عَمايةَ أثقَلُ

(٥٩) دفعُوا إلىَّ كتابَهن وصيَّةً
فورثْتُهنَّ كأنهنَّ الجَنْدل

(٦٠) فيهن شاركَنى المُساوِرُ بَعْدَهُم
وأخو هوزانَ والشآمى الأخْطَلُ

(٦١) وبنو غُدانةَ يُحْلَبُونَ ، ولَمْ يكُنْ
خَيْلى يقومُ لها اللَّئيمُ الأعْزَل

---

(٥٣) عبيد بن الأبرص. أبو داؤاد : جارية بن حمران.
(٥٤) ابن الفريعة: حسان بن ثابت.
(٥٥) الجعفري: لبيد بن ربيعة . أو بشر بن أبي خازم.
(٥٦) أوس بن حجر.
(٥٧) الحارثي : أخو الحماس، عني به النجاشي ، صدفا : قسما.
(٥٩) الجندل: الحجارة، الواحدة جندلة .
(٦٠) المساور : هو ابن هند بن قيس بن زهير العبسي. أخو هوازن : الراعي.
(٦١) غدانة: هو ابن يربوع . يحلبون : يعينون، وناصرون .

(٦٢) فليبْرُكَنْ ، يا حِقُّ ، إنْ لم تنتهوا
من مـالكَىَّ على غـدانة كَلْكَلُ

(٦٣) إنّ استراقك باجرير قصائدى
مثل ادِّعـاء سوىَ أبيك تَنقُّل

(٦٤) وابن المَراغـة يدَّعى من دَارِمِ
والعبـدُ غيـرَ أبيـه قـد يتنحّل

(٦٥) ليس الكرامُ بناحليكَ أباهُمُ
حتى تفـرَدَّ إلى عطيّـة تُعْـتَلُ

(٦٦) وزعمتَ أنَّك قَدْ رضيتَ بمَا بَنَى
فاصبرْ فَمَا لكَ، عَنْ أبيك ، مُحَوِّل

(٦٧) ولئن رغبْتَ سوىَ أبيك لتَرْجِعَنْ
عبـداً إليه ، كأنَّ أنْفَكَ دُمَّل

(٦٨) أزْرَى بجَـرْيك أنَّ أمَّك لم تَكُنْ
إلا اللئيمَ من الفحولة تُفْحَلُ

(٦٩) قبحَ الإلهُ مَقَـرَّةً فى بَطْنِهـا
منهـا خرجت وكنتَ فيها تُحْمَلُ

(٧٠) وإذا بكيت على أمامةَ ، فاستمع
قـولا يَعُمُّ ، وتارةً يُتَنَحَّـل

(٧١) أسألْتَنى عن حُبْوَتى ما بالُها
فاسأل إلى خَبرى وعمَّا تَسألُ

---

(٦٢) حق : مُرَخَّم حقَّة: امرأة من بني غدانة، قيل إنها هجت الفرزدق. الكلكل: الصدر. وأراد هنا الداهية البلية.

(٦٥) تعتل : تقاد قسرا.

(٦٨) تفحل : يختار لها زوج .

(٧٠) أمامة: امرأة . ينتخل : يخص : ضد يَعُمّ .

(٧٢) فـاللؤمُ يمنعُ منكمُ أنْ تَحْـتَـبُـوا
والمـزُّ بمنـعُ حُـبْـوَتى لا تَحْلَلُ

(٧٣) والله أنبتَـهـا ، وعـزٌّ لم يَزَلْ
مـقـعنسـسـا ، وأبيك ، مـا بتـحَـوَّلِ

(٧٤) جَبَلِى أعزُّ ، إذا الحُروب تكشَّفَت
مما بَنَى لك والداك وأفْـضَلُ

(٧٥) إنى ارتفعتُ عليكَ كلَّ ثَنِيَّـة
وعلوْتُ فـوقَ بنى كُلَيب من عَلُ

(٧٦) هلا سألتَ بنى غـدانةَ مـا رأوْا
حـيث الأتانُ إلى عـمُـودك تُرْحَلُ

(٧٧) كَسَرَتْ ثنيتك الأتانُ ، فشاهدٌ
منهـا بفـيك مُـبَـيِّنٌ مُسْتَقْبَلُ

(١)

ومع نقيضا الفرزدق يمكن تبين طبيعة المحتوى والمقومات الصراعية التى تحكمها ، ولعلها أول ما تسجل لنا ذلك الطول المقصود فى النظم ، فالشاعر يثبت من خلاله فحولته ، ويعكس مواقفه النفسية حتى لا يستهين به خصمه ، وهو طول يسمح للقصيدة بأن تستوعب أكثر من لوحة فنية ، ولكنها لوحات تنبعث من محاور متقاربة، تدور حولها ، فهى تبدو فى صورة حرار بين لوحتين كبريين ، تتعدد فيهما الصور على غير انتظام ، يستطرد الشاعر فى إحداهما ليعود إلى الثانية ، ومنها إلى الأولى وهكذا ، ولعله أسلوب يرضى الجمهور حيث يتخلص الشاعر من رتابة الأداء حول نفسه أو خصمه ، بل يكثر من التداخل بين المواقف ، ويستعين بالاستطراد قصداً إلى استمالة الجمهور ، وإفراطا فى إفحام الخصم ومع تداخل المواقف تبدو أربعة أطراف متصارعة تحكمها ، وتلتقى حولها الصور ، فصاحبها طرف ، وقومه طرف آخر ، وعلى النقيض منها فى الجانب المناقض يأتى دور الخصم وقومه .

---

(٧٣)المقعنسس : الفري ، المترادف .

وعلى المستوى الشكلى للقصيدة أيضا يحسن أن نعود إليها ، حين نعرض نقيضة جرير التى تستهدف هدم تلك القصيدة ، وتفنيد ما ورد بها من صور ، وإبطال ما رصدته من مواقف تاريخية .

ولعل فن النقيضة – على هذا النحو – يرصد لنا كماً من الوثائق التاريخية التى تسجل مرحلة هامة فى سياق حركة الأدب العربى ، لها طابعها المتميز ، وفنها الجديد المتطور ، بحكم الظروف السياسية والاجتماعية للعصر ، وإنكان يبقى ضمن تلك الوثائق جانبها السلبى الذى جنى به شعراؤها على كثير من القيم الإيجابية التى عرفها المجتمع العربى فى تلك الفترة .

ولعل الحوار الأدبى حول هذا النص الذى طالت أبياته وكثرت تفاصيله ، وتعددت صوره يكشف لنا بعضا من خطوط اللوحةكما رسمها شاعر ، وكما تنوعت ألوانها فى صورة تخطيطية ، قد لا تتسق مع الدرس الأدبى عامة ، ولكنها تتسق مع تحليل النقيضة بوجه خاص .

## (١) الافتتاح

وهو افتتاح تقريرى مباشر يلجأ فيه الفرزدق إلى صيغة توكيدية من خلال معنى دينى يكرره فى البيتين ، مهملا التصريع فى البيت المطلع ، كما أهمل التقديم للقصيدة على مستوى النمط التقليدى ، وكأنه يصر على الاستهلال بالفخر مباشرة، وهو الجانب الإيجابى المطروح فى القصيدة، وكأن صيغ التوكيد ذاتها أصبحت قاسما مشتركا بين شعراء هذا الفن، ذلك أن قول الفرزدق «وما بنى حكم السماء فإنه لاينقل» يذكرنا بقول جرير فى قصيدة سبق عرضها ، «وما لما قد قضى ذو العرش تبديل» .

## (٢) لوحات النص

وتعرض تفاصيلها اللوحة المدرجة ضمن الجدول التالى :

**(١) الشكل الأول للصراع**

| لوحة الهجاء الفردي | لوحة الهجاء القبلي | البيت |
|---|---|---|
| وتدخل ضمن دائرة الهجاء القبلي علي مستوي نفس المثالب وتقع في الأبيات : ٧ - ٦٣ - ٦٥ - ٧٦ - ٧٧ | أ - نفي الأصالة مطلقا عن جرير | ٥ |
| | ب- نفي الأصالة بموقف ديني | ٧ |
| | جـ- معاودة تحقير نسب جرير | ٣٥، ٤٤-٦٥ |
| | د- تحقير اقتصادي جاهلي | ٢٥- ٤٦ |

**(٢) الشكل الثانى للصراع**

| لوحة الفخر الفردي | لوحة الفخر القبلي | البيت |
|---|---|---|
| أ - النسب الخؤولة والعمومة ٤٤ - ٤٥ | أ - رصيد الأجداد (زرارة، مجاشع ، نهشل) | ٣ |
| ب- الموقف من المرأة ١٠ - ١١ - ٦٨ - ٦٩ | ب- تاكيد الرصيد بالموقف الديني | ١٢ |
| جـ- الموقف الفني ٤٩ - ٥٧ - ٦٣ | جـ- فخر بالنسب منذ الجاهلية ومعاودة تاكيد ذلك الرصيد | ٢٠ - ٢٣، ٢٩ - ٣١ |
| | د- الفخر بالاقتصاد والثراء والأزياء | ٢٦ |

**الاستشهاد بنّسابة لتقرير الحقائق**
**والختام بالتحدى**
**والخلاص من الصراع لصالح الشاعر نفسه**

ويكشف توزيع المواقف على هذا النحو عن حرص الشاعر على الفخر ، أكثر منه على الهجاء ، وكأنه يعمد إلى الإطالة ، والإكثار من التفاصيل حول فخره بقومه، أو حتى بنفسه ، أكثر مما يصطنعه إزاء خصمه وقومه ، الأمر الذى لا يدل على عجز فنى فى قدرات الشاعر ، بقدر ما يرتد إلى عمد فنى إلى اصطناع التوزيع واعتباره نموذجا للنقيضة تبدو فيه لوحة الفخر القبلى متعددة الأبعاد من ناحية ، وتتناثر ملامحها من ناحية أخرى . بينما تتناثر الأبيات - لا اللوحات - الخاصة بالهجاء بين لاقصيدة قصدا إلى الخصم تماما حتى يعجز عن الرد ، بعد أن يتلقى جانبا من الصدمة فى بيتين أو بيت ، بعده أو بعدها يعود الشاعر إلى الفخر، ليتكرر النموذج على نحو مما سنقف عنده تفصيلا فى ثنايا هذا التحليل .

فمن رصيد الفخر القبلى - وهو الشكل الأول للصراع - يسرع الفرزدق إلى عرض الموقف من منظور دينى ، يستهل به القصيدة ، حيث ينسب ما هم فيه من عزة ومجد ، ودعامة بناء إلى الله سبحانه وتعالى ، وكأن الفرزدق يعكس التصورات السياسية التى عاشتها بيئج الخلافة ؛ ومن حولها الشعراء يؤكدون مذهب الجبرية ليوطدوا به أركان الخلافة فحسب ، حتى راحوا ينسبون كل ما يتعلق بها - أو بالخليفة- إلى الله ، فهو المختار من قبل الله توفيقاً ، والخلافة قدر مقدور له لا يقبل تحويلا ولا تغيرا ؛ وانتصاراته وسياسته تسير بإرادة إلهية أساسها فكرة التفويض الإلهى المطلق له .

ويبدو أن الفرزدق لم يأنف - ربما لعراقة أصله - من أن يأخذ من مسلك المديح ما يضيفه على مسلك الفخر، تثبيتا للصورة وتأكيدا للموقف ، حتى إذا ما اطمأن إلى ذلك التأصيل لعزة قومه ، أسرع إلى عرض رصيد أجداده فى صورة السيادة العربية ، فيذكر منهم زرارة ، ومجاشع ، ونهشل أولاد دارم بن مالك جد عشيرة الشاعر ، مدللا بذلك على عزته ، وعزة أبنائه بتصوير مجالسه بين القوم دالا بها على العظمة والكبرياء والشموخ . ثم يسرع أيضا إلى نفى نفس الصورة عن قوم جرير أو أجداداه ، بل ينفى عنهم كل مكرمة من أعلى المكارم إلى أدناها من خلال رؤية جبرية أيضا ، يرى فيه جريراً هزيلا، كما «قضى عليه الكتاب المنزل بذلك» .

ومع المدخل الدينى ورصيد الأجداد ، يظل الفرزدق مشغولا بنسبه الخاص كاشفا عن بقية أبعاده من منظور جاهلى محض. يسجل من خلاله أعز ما يملك من تراثهم وتراثه ، كواحد منهم يفخر بنسبته إليهم فى الأيات (٢٠ - ٢٣) فهو يعتز بنسبته إلى بنى عدى ، فيبلور فخره بالفحول من بنى حنظلة ، ويردد من الأسماء

سفيان ، عدس ، جندل ليطلق عليهم جميعا الصفات المطلقة ، فإذا هم الأكثرون عددا وعدة ، والأكرمون شأنا وخلقا . وثالثة يعود إلى نفس الرصيد فى الأبيات (٢٩ - ٣٤) فيحدد تفاصيل نسبه وشرف أجداده ، وهو ما يبدو مؤكداً من خلال امتداده فى خئولته وعمومته على السواء، فيذكر منهم حنظلة بن مالك ابن يزيد من رهطه ، ملتمسا - بذلك - القرب منه ، ومحاولة الارتقاء إلى مكانته الغراء . كما يلتمس الجانب الآخر من نسبه من فرع قوم أمه «آل ضبة» ليرف من شأن فرعَىْ نسبه إلى السماء . وليثرى الصورة بمزيد من التحدى أيضا لجرير بشكل غير مباشر ، إذ يجعل من حقه - أى الفرزدق - وحده - أن يكون أهلا لهذا التفاخر ، الذى يعلو به الحزون من الأرض ، وليضيف إلى قائمة الأسماء زيد الفوارس وابنه وأبا قبيصة ، وملحم بن سويط بن ثعلبة الذى كنى عنه بالرئيس الأول ، ثم يؤكد كل ما يذهب إليه فى لوحة الأنساب بأن يرقى بها إلى درجة اليقين الكامل من خلال نسابة من بنى ذهل ، فعنده الصحيفة التى يستدل بها على أصالة سلسلة أنساب الفرزدق . وبعدها لم يشأ أن يختتم اللوحة حتى يعرض للجوانب الاقتصادية التى اكتملت به سيادة قومه ، حتى صاروا ملوكا وأبطالا لا أشباه لهم مطلقا من بين خصومهم :

حُلَلُ الملوك لباسُنا فى أهلنا

والسابغات إلى الوغى نتسربل

ومع الملك والشجاعة لا يحتاجون إلى التزاحم على مصادر المياه ، ولا التنافس من أجل سبل الحياة كما كان يصنع قوم جرير فى اللوحة الخاصة بالهجاء التى وجهها إليهم .

أما عن دور الفرزدق فى لوحة الفخر الفردى فقد اتصل بتأكيد أنسابه ضمن ما قدمه من أصالة قومه ، دون أن يفوته فى ذلك أن يبرز «للأنا» دورا محددا فى ذكر مكانة (خاله) من خلال تعامله مع الملوك واستسلامهم أمام سلطانه :

خالى الذى غصب الملوك نفوسهم

وإليه كان حباء جفنة ينقل

حتى إذا ما حدد علاقته هذه بالملوك من منطلق السطوة والعنف من خلال ما صوره من الملك الغسانى ، راح يردد مزيدا من قوته ، من خلال القبائل كلها (إنا لنضرب رأس كل قبيلة) بل من خلال رؤساء القبائل وساداتها ، وكأنه يأنف أن يجعل القبائل نفسها محورا لفخره بخاله ، إلا من خلال التقديم بكل ذوى الجاه منهم وأصحاب السلطان .

وهو لا زال حريصا على إحام المرأة فى حديثه ، وبدلا من عرض صورتها ضمن الحديث الباكى فى المقدمات ، راح يدير حولها الحوار الذى يزداد ارتباطه بعراقة نسبه فى قومه أيضا . فإذا أبطالهم يحمونها ، ويذودون عن شرفها ببطولاتهم التى تقهر الملوك (١٠ - ١١) ، وفى موازاة الموقفين يعرض بجرير مما سنراه مفصلا فى لوحة الهجاء الفردى .

وأشد ما يكون الشاعر هدوءا واتزانا حين يصل إلى عرض موقفه الفنى ، أو يصور مكانته فى الشعر ، خاصة أنه يخوض مع خصومه موضوعا واحدا ، ولكنه يعرض فيه كل ملامح فروسيته ، ومعالم تفوقه ، إذ يصور كل أسلحته العريقة التى ترتبط بتراث طويل ممتد ، تكشفه قائمة الأسماء التى يعرض لها تحت مطلب تسجيل فحولته بالانتساب إليهم ، والأخذ عنهم ، فيحدد منهم النابغة الذبيانى ، والنابغة الجعدى ، والمخبل السعدى ، وامرأ القيس ، والحطيئة ، وعلقمة الفحل ، وطرفة بن العبد ، والمهلهل بن ربيعة أخا كليب وائل ، وأعشى قيس ، وأعشى باهلة ، والمرقش الأكبر ، والطمحان القينى ، وعبيد بن الأبرص وأبا دؤاد ، وحسان بن ثابت ، ولبيد بن ربيعة ، وبشر بن أبى خازم ، وأوس بن حجر .

فإذا به يجمع هذا الحشد الضخم من فحول الجاهلية والمخضرمين فى عصر صدر الإسلام ليجعلهم مصادر أصيلة لشعره ، وهو حشد يشف عن ضخامة ثقافة الشاعر حتى لم يترك مجالا للآخرين من شعراء عصره ، إلا أن استحوذ على أفضل ما تركه هؤلاء من فن الشعر وكأنهم أوصوا له به دون سواه :

**دفعوا إلىّ كتابهن وصية**

**فورثتهن كأنهن الجندل**

وهو وحده صاحب التصرف فى الوصية إذ قد يسمح لمن يشاء بأن يأخذ منها نزرا قليلا ، على نحو مما تركه لابن هند بن قيس بن زهير العبسى والراعى النميرى والأخطل :

**فيهن شاركنى المساور بعدهم**

**وأخو هوازن والشآمى الأخطل**

ضاريا بذلك صفحا عن جرير ومتجاهلا إياه ليزيد من تحقيره ، وليصور الهبوط بمكانته الفنية التى يفضل تجاهلها تماما ، إلا أن يجعله مجرد لص يسطو على قصائده فحسب .

أما اللوحة الثالثة فيبدو فيها العنف ، وتتضح بمعالم السخط منذ نفى الشاعر كل معالم الأصالة عن قوم جرير فى البيت الخامس الذى لا يرفض فيه مقارنتهم بقومه فحسب ، بل ينفى عنهم أى أفعال كريمة مطلقا ، ليستكمل الصورة من واقع ذلك العرض المنفر فى شكل بيوتهم أو هيأتهم من «الزرب» و«القمل» ، ثم يؤكد نفى الأصالة عنهم من خلال موقف دينى أيضا ، يجعل المذلة عليهم قدرا مقدورا لن يتحولوا عنه بحال ، إذ يدفعهم بها حين يصورها أزلية فيهم ، كما قضى بها عليهم الكتاب المنزل . وعلى عادته فى الصور السابقة راح يستطرد ، ويكرر القول والتصوير، حول تحقير ذلك النسب لقوم جرير متحديا :

**ممن يكون بنو كليب رهطه**

**أو من يكون إليهم يتخول**

ثم يقول ساخراً متهكماً :

**يابن المراغة : أين خالك إننى**

**خالى حبيشٌ ذو الفعال الأفضلُ**

كاشفا بذلك ضلالة جرير التى دفعته إلى التمسح بأنساب لا صلة له بها لحقارة نسبه الشخصى :

**وابن المراغة يدعى من دارم**

**والعبد غير أبيه قد يتنحل**

إذ يسبه الفرزدق فى أخلاقه ، لأنه يزيف نسبه ، لينفى عنه بذلك وبصورة قطعية أن يكون ذا نسب كريم ، حتى وإن أراد أن يستعيره من الكرام، فلن يقبلوا أن يعيروه أياً من أنسابهم :

**ليس الكرام بناحليك أباهم**

**حتى ترد إلى عطية تعتل**

كما يجعل الشاعر من نسبه أيضا قدرا لا يستطيع أن يتنكر له ، ولا أن يغير منه، فيسخر من فخره بأبيه بصورة حادة :

**وزعمت إنك قد رضيت بما بنى**

**فاصبر ، فما لك عن أبيك محول**

**ولئن رغــبت ســوى أبيك لتــرجــعن**

**عـــبـــدا إليـــه كـــأن أنفك دمل**

ولا يكاد الفرزدق يترك اللوحة حتى يعرض الجانب الاقتصادى فيها ، معرضا بقوم جرير من منطق الضعف وحقارة المكانة التى تمنعهم حتى عن الزحام على مصادر المياه ، وهى الصورة التى يورثها لهم منذ الجاهلية ، فهو فقر موروث ، وجبن أصيل فيهم ، دون أية قبيلة أخرى على الإطلاق :

**إن الزمـــام لغـــيـــركم فـــتـــحـــينوا**

**ورد العـــــشى إليـــــه يخلو المنهل**

ثم لايترك الموقف خاصا بالورود إلى المياه ، بل يستكمله بصورة مزرية يعانى فيها أبوه من متاعب الرعى ، ورداءة هيئته معا (وأبوك خلف أتانه يتقمل) .

وفى اللوحة الرابعة يستجمع الشاعر عناصر سخريته . حول محور الهجاء الفردى ، فينفى عن جرير أدنى صور الشرف فى الأنساب كما رأينا فى قراءة البيت (٤٤) ، حتى إذا تحدث عن مكانة المرأة فى قومه وضع فى موازاتها تعيير جرير بأمه من ناحية ، ثم سخريته من مقدماته التى أدارها حول المرأة من ناحية أخرى ، وهو يضيف إلى قبح التعيير بأمه دعاءه عليه منذ كان نطفة فى بطنها :

**أزرى بجـــــــريك أن أمك لم تكن**

**إلا اللئـــيم من الفـــحـــولة تفـــحل**

**قـــبح الإله مـــقـــرة فى بطنهـــا**

**منهـا خـرجت وكنت فـيـهـا تُحـمل**

ثم يعرِّض به فى مواقفه الفنية متحديا أيضا وساخرا :

**وإذا بكيت على أمـــامـــة فـــاســـتـــمع**

**قـــــــــولا يعم وتارة يتنحل**

كما يعرِّض به فى سياقات أخرى فنية حين يتهمه بالسرقات الشعرية ، بل يؤكد نسبه تهمة السرقة إليه حين يجعلها – أى السرقة – تقع على شعره هو ثم يبنى على سرقة الفن سرقة الأنساب التى يدعيها لنفسه زورا وباطلا :

**إن استــــراقك يا جـــرير قــصـــائدى**

**مـــــثل ادعـــــاء ســــوى أبيك تنقل**

ويظل ختام القصيدة - فى جملته - رهنا بروح التحدى ، واستمرار ضغوط الشاعر على خصمه ، وتقرير الحقائق حول اللوحات كلها ، فيعود ثانية إلى تأكيد أصالة نسب قومه من منظور دينى «والله أثبتها : لينفى عن قوم جرير مكانة تشبهها أو حتى تقاربها ، ولا وأبيك ما يتحول» «جبلى أعز» «إنى ارتفعت عليك وعلوت فوق بنى كليب» ثم يطلب منه أن يذهب إلى قومه ليجد الكثير من الحقائق التى أكدها فى القصيدة ، والتى ربما تجاهلها قوم جرير، أو تغابى عنها جرير فلم يعرض لها حرصا على كرامة قومه .

**(٢)**

ومن واقع هذا التحليل لأفكار النقيضة ومقوماتها ، يظل واضحا أن الشاعر قد وضع الفخر والهجاء فى خطين متصارعين ، متخذا من قضايا الأنساب ، والمعارك ، والاقتصاد دعائم يبنى على أساس منها لوحاته ، حتى تكاملت فى النهاية - على الرغم من تناثر بعض الأبيات - كما حدث فى لوحات الهجاء الفردى والقبلى بصفة خاصة ، ولعله تناثر يهدر مكانته القبلية ، ويفرق شتاتها ، على عكس اللوحات الكاملة التى خص بها الفرزدق قومه ونفسه فى محور الفخر بالتحديد .

ويبدو أن هذا التوزع وذلك التناثر قد وردا ليعكس كل منها طبيعة تيارات الواقع المتضارية فى أنحاء شتى من الحياة الأموية بكل أبعادها السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، ألم تكن تلك الحياة عندهم مليئة بالأحزاب السياسية ؟ مزدحمة بحالات من القلق والتوتر والاضطراب ، وكذلك كان الجانب الاجتماعى الذى راح يعج بتيارات متصارعة ظهر فيها الزهاد ، وكثر فيها الزنادقة ، وشاعت فيها العبادات ، وانتشرت الخمور وملهيات الحضارة ، وكذلك كان الحال فى الجانب الاقتصادى الذى تمتعت فيه بعض الأقاليم بثراء هائل أغرقها بسيل من الذهب وألوان الترف ، مع وجود حياة مجدبة مقفرة تعيشها البادية ؟ فمن الطبيعى أن تنعكس هذه الصراعات من خلال فن القصيدة عند الفرزدق وعند غيره من شعراء العصر ، وإن تعددت الانساق الفنية والموضوعات التى عولجت من خلالها تلك الظواهر .

وعلى صعيد الفن يظل الشاعر بادى الحرص على استجماع عناصر شعره ، ورصد مقوماته من القديم والجديد ، بحكم معالجة موضوع الهجاء أولا ، وبحكم انتمائه الفنى عبر ذلك التراث الطويل الذى رصده فى فخره بفنه ثانيا، وهو يستجمع

من التاريخ ألوانا مختلفة بعضها بدا جاهليا والآخر منها بدا إسلاميا ، بل أخذ من الجاهلى بأطراف متعددة ارتبط جانب منها بالأنساب ، وآخر بالظروف الاقتصادية ، وهو - بهذا كله - يعكس صورة الإحياء التى شهدتها البيئة الأموية على المستويات الفكرية وهو إحياء صحبته عصبية قبلية عرفت بشدتها ، وأيضا بتطرفها ، حتى تركت رصيدا سيئا يمس الأعراض والآباء والأمهات لدى شعراء النقائض بصفة خاصة.

وكأن الشاعر راح يحرص على توثيق كل ما هو بصدده فى كل لوحاته ، الأمر الذى حدا به - كما رأينا - إلى كثرة الأسماء ، لمزيد من التوكيد لأبعاد كل لوحة منها على حدة .

(٣)

أما عن أساليب المعالجة الفنية فق اعتمد فيها الشاعر بالدرجة الأولى على الصيغ الخطابية المتنوعة ، لعله يستوعب الجمهور وينال من الخصم فى آن واحد فإذا ما تعلق الوقف بالفخر وجدناه يكثر من التوكيد «إن الزمام لغيركم» «وأنا ابن حنظلة الأغر» و«إننى فى آل ضبة ...» «إن ابن ضبة كان ...» «إنا لنضرب رأس كل قبيلة» «إن اللئيم عن الكارم يشغل» «إن استراقك يا جرير قصائدى» «وزعمت أنك قد رضيت بما بنى ...» «إنى ارتفعت عليك ..... إلخ» .

وهو يستهدف تقرير حقائق لا تقبل تكذيبا ولا جدلا حول إبراز مكانته من منظور الفخر ، ومكانة خصمه من منظور الهجاء ، وتدخل ضمن تلك الأساليب فى حواره مع الخصم ما لجأ إليه من أساليب الاستفهام أيضا ، خاصة حين يقصد به إلى السخرية والتهكم والتحدى لأنه يرد غالبا فى أعقاب الجمل المؤكدة التى يثبتها ، حتى إذا استفهم من قبل جرير عن نظائرها فى قومه ، بدا ساخرا منه ، لثقته أن الإجابة لابد أن تكون بالسلب لا الإيجاب :

**أين الذين تسامى بهم دارما؟**
**أم من إلى سلفى طهية تجعل؟**

**يا ابن المراغة ! أين خالك؟ إننى**
**خالى حبيش ذو الفعال الأفضل؟**

**ممن يكون بنو كليب رهطه**
**أو من يكون إليهم يتخول؟**

**ولئن رغــبت ســوى أبيك لتــرجــعن**

**عــبــداً إليــه كــأن أنفك دمل**

**فلئن فــخــرت بهم لمثل قــديمهم**

**أعلـو الحــزون بـه ولا أتســهـل**

حيث يعمد إلى تلك الأساليب التى تدور حول نفس التحدى بتكرارها «هلا سألت بنى غدانة ...» «أسألتنى عن حبوتى ...» «فأسأل إلى خبرى ...» «وعما تسأل».

ثم يبرز اعتماد الشاعر على نماذج من التكرار التوكيدى - أيضا - ضمن الأساليب الخطابية فى لوحاته «بنى لنا بيتا» «بيتا بناه لنا المليك» «بيتا زرارة محتب بفنائه..» «يلجون بيت مجاشع..» «لايحتبى بفناء بيتك مثلهم..» «حجرت كليب بيتها» «وهم على أبى مزيقياء تنازلوا وهم الذين على الأميل تداركوا .. وهم الذين علوا عمارة ضربة .. وهم إذا اقتسم الأكابر ردهم .

ولقد ورثت» .. «ورثته» «وهب القصائد لى» ، «فورثتهن» وكذلك كان التكرار لديه فى أفعل التفضيل لتفصل بين منطقتى الفخر والهجاء «الفعال الأفضل» ويكررها مرتين و«الأكثرون» «الأكرمون» «الأغر» «أتم فى حسب الكرام» «جبلى أعز» «أفضل» كما تتكرر أيضا أساليب الشرط على نفس النهج الجطابى ، خاصة تكرار إذا الشرطية والظرفية «إذا احتبوا برزوا:» «لا يحتبى إذ عد الفعال» «إذا النساء ترادفت» «إذا اختلط السيوف» «إذا ضغم الفحولة مقصل» «إذا دعوت بنى فقيم جاءنى ..» و«إذا الربائع جاءنى ..» و«إذا البراجم بالقروم تخاطروا ..» و«إذا بذخت ورايتى يمشى بها ..» «إذا يعد حصاهم» «إذا يعد الأول ..» «إذا ما نجهل ..» «إن أردت بناءنا ..» «إذا اقتسم الأكابر ..» «إذا عذر اللئام ..» «إذا الحروب تكشفت ....» .

ومع صيغ الاستفهام ، وأفضل التفضيل ، وأساليب الشرط تنتشر أيضا أفعال الأمر والنهى بصورة واضحة ومقصودة ، ولعلها من أبرز مقومات الموقف الجماهيرى أو الخطابى للشاعر أمام خصمه وجمهوره : إن الزحام لغيركم فتحينوا .. فادفع بكفك . فاصبر فما لك عن أبيك محول .. لترجعن عبدا إليه .. استمع قولا يعم .. فاسأل عن خبرى .. وكذلك صيغ النداء فى محور الهجاء يابن المراغة .. إن استراقك يا جرير..

وبذلك تشيع الصيغ الخطابية بصورها المختلفة بين ثنايا الأبيات ، استجابة لرغبة الشاعر فى التفاف الجمهور من حوله ، واستمالة لذلك الجمهور من ناحية ، ثم

من قبيل التأكيد لما هو بصدده من مواقف يثبتها لقومه ، أو ينفيها عن خصمه وقومه هو من ناحية أخرى ، وإلى جانب الفخر والهجاء قد يلجأ الشاعر أحيانا إلى صيغ التهديد على نحو ما قاله فى خطاب «حقة» وهى امرأة من بنى غدانة قيل إنها هجت الفرزدق فهدد قومها بتلك الداهية التى سيقودها إليها :

**فليبركن يا حق إن لم تنتهوا**
**من مالكى على غدانة كلكل**

أو حين يجمع بين الفخر والهجاء فى بيت واحد قرب الختام فى قوله :

**فاللؤم يمنع أن تحتبوا**
**والعز يمنع حبوتى لا تحال**

وكذلك بدا أسلوبه حين يعمد إلى الصيغ التقريرية فى كثير من المواقف ، لكن فرصته التصويرية ظلت مهيأة ، فاستغل بعض الصور التشبيهية ، كما صنع فى تحقير كليب :

**من عزهم حجرت كليب بيتها**
**زربا كأنهم لديه القمل**

أو ما عرضه من سيرته فى الحروب وتصوير ضعفهم :

**يمشون فى حلق الحديد كما مشت**
**جرب الجمال بها الكحيل المشعل**

وكذا قوله فى صورة أخرى :

**وإذا الربائع جاءنى دفاعها**
**موجا كأنهم الجراد المرسل**

**هذا وفى عدويتى جرثومة**
**صعب مناكبها ، نياف ، عيطل**

وكذا صورته حول موروث آبائه وأجداده الذى آل إليه فى فن الشعر:

**دفعوا إلى كتابهن وصية**
**فورثتهن كأنهن الجندل**

كما يلجأ إلى الرمز فى الصورة مما استهدفه منكنايات مختلفة حول عظمة قومه ، فإذا جده «محتب بفنائه» كناية عن عظمة مكانته وكبريائه ، وهو يدعمها بصورة أخرى ، حين يصور من يلج بيت مجاشع :

**يلجـون بيت مـجـاشع وإذا احـتـبـوا**

**بـرزوا كـــأنـهـم الجـــبــــال المثـل**

كما يكنى عن الملوك بالتيجان «ومصعب بالتاج» ويجسد الرماح على سبيل الاستعارة فى فخره الحربى :

**ملك تســـوق لـه الرمـــاح أكـــفـنـا**

**مـنـه نـعـل صـــــدروهـن ونـنـهـل**

كما يكنى عن ضعف قوم جرير بتلك الصورة الاقتصادية والأخلاقية الهزيلة حين عرض جبنهم فيها :

**إن الزحـــام لغـــيـــركم فـتـحـــينوا**

**ورد العـــشـى إليـــه يخـلـو المنـهـل**

وليصور من ورائها شجاعة قومه ، وبطولات فرسانهم على نفس الدرجة من التصوير المجازى فى كناية عن تراثهم وسيادتهم وشجاعتهم فى بيت واحد :

**حـلـل المـلـوك لـبـــــاسـنـا فـى أهـلـنـا**

**والســابغـــات إلى الـوغى نتـســـربل**

ثم كان ذلك الرصيد من الصور المطلقة التى يجمع فيها بين عظمة قومه ، وبين تعجيز جرير ، والاستهانة به فى الأبيات المشهورة :

**أحـــلامنـا تزن الجـــبـــال زرانة**

**وتـخـــالـنا جنـا إذا مـــا نجـــهـل**

**فـــــادفـع بـكـفـك إن أردت بنـاءنـا**

**ثهــلان ذا الهــضــبــات هل يتـحلل؟**

وعلى السبيل الاستعارى راح يجسد أنسابه موزعة بين الخؤولة والعمومة ليراها:

**فـرعـان قـد بلغ السـمـاء ذراهمـا**

**وإليـهـمـا من كل خـوف يعـقل**

كما راح يكنى مرارا عن فخره بهم ، وعلو مكانتهم ، واعتزازه بها ، مما يترتب عليه من علوه فى الحزون وترك السهول :

**فلئن فـخـرت بهم لمثل قـديمهم**

**أعلـو الحـزون بـه ولا أتسـهـل**

وهو ما عاود الحديث حوله من منطلق نفس الدلالة التصويرية فى قوله :

**إنى ارتفـعـت عليك كل ثنيـة**

**وعلـوت فـوق بنـى كليب من عل**

وبهذا تلتقى فى القصيدة الصور مع التقارير ليخدم كل منهما مجالا من مجالات القول لدى الشاعر، وهو يبدو بدوى الأداء فى كثير من صوره وتقاريره ، يستعير من التراث ما يراه مناسبا لإثراء الموقف ، فيدل به على خصمه ، كما أن لغته فى جملتها بدوية يتصارع فيها القديم مع الجديد ، وتظل شاهدا على قدرات الشاعر على الإفادة مما ثقفه من كل فروع التراث شعره ونثره ، وتاريخه الاقتصادى والسياسى على السواء ، كما راح يحاول إفساح المجال - كما رأينا - فى بعض المواقف للاستعارة بصور ومواقف من المعجم الإسلامى ، وكأن شاعر النقيضة يريد فيها أن يسجل كل قدراته وإيجابيات قومه ، فى نفس الوقت الذى ينفيها فيه عن خصمه وقومه ، وهو بذلك يرصد محك الصراع وأطرافه فى إطار النقيضة الأوية بوجه عام .

**(ب) الرد الصريح ومنطق الصراع (اللامية)**

وعلى نفس النسق فى قصيدة الفرزدق نظم جرير قصيدته اللامية المشهورة فى هجائه ، والرد الصريح عليه يقول:

**(١) لِمَنِ الديار كـأنهـا لـم تحلل**

**بين الكِناس وبينَ طَلْحِ الأَعْـزَلِ**

(١) الكناس: موضع من بلاد غني. الأعزل: واد لبني كليب به ماء. الطلح : شجر من العضاه . لم تحلل: يصور دروسها وامحاء آثارها .

(٢) ولقـــد أرى بكَ والجـــديدُ إلى بلًى

مـــوتَ الهـــوى وشـــفـــاءَ عَين المُجْـتَلى

(٣) نظَرَتْ إليك بمثل عـــينَىْ مُـــغْـــزِلٍ

قطعَتْ حـــبـــالتَـــهـــا بأعلَى يَلْيَلِ

(٤) وإذا التـــمـــسْتَ نوالَهـــا بخلَتْ به

وإذا عـــــرضْتَ بـودِّها لـم تَبْــــخَلِ

(٥) ولقـــد ذكـــرتُك والمَطىُّ خـــواضعٌ

وكــــأنّهـنّ قطاَ فَـــــلاةٍ مَـــجْـــهَلِ

(٦) يســـقينَ بالأُدْمَى فـــراخَ تَنوفَـــةٌ

زُغْـبـاً حـواجـبـهنّ حُـمْـرُ الحَـوْصَلِ

(٧) يا أمّ ناجـــيـــة الســـلامُ عليكمُ

قـــبلَ الرواح وقـــبل لَوْم العُـــذَّلِ

(٨) وإذا غــدْوت فــبــاكــرتْك تحـيّــةٌ

ســبـقَتْ سـرُوحَ الشّـاحـجـات الحُـجَّلِ

(٩) لو كنتُ أعلمُ أن آخـــرَ عـــهـــدكُم

يومُ الرّحـــيل فـــعلتُ مـــا لَمْ أفْـــعَلِ

(١٠) أو كنت أرهبُ وشْكَ بيتٍ عَـاجلٍ

لقنعْتُ أو لســـألتُ مـــا لَمْ يُسْـــأل

(١١) أعـددتُ للشـعـراء سُـمّـا ناقـعـا

فـــســـقـــيتُ آخـــرَهم بكأس الأوّل

---

(٢) موت الهوي: كان الهوي ميتا قبل تذكر الأحزان. المجتلي : اجتليت العروس : أبرزتها

(٣) مغزل: الظبية معها غزالها . يليل : موضع.

(٥) خواضع : طاطأت رؤوسها واعتمدت في سيرها . قطا فلاة: يبادر إلي فراخه بالماء

(٨) يصور الغربان تشحج في صياحها وتحجل في مشيتها مما يتشاءم به منها .

(١٢) لما وضعْتُ على الفرزدق مَيْسمى

وضغا البعيثُ جدعْتُ أنفَ الأخطل

(١٣) أخزىَ الذى سمك السماءَ مجاشعا

وبنى بناءَك فى الحضيض الأسفل

(١٤) بيتاً يحمم قَيْنُكم بفنائه

دنسا مقاعدُه خبيثَ المَدْخَل

(١٥) ولقد بنيتَ أخسَّ بيتٍ يُبتَنى

فهدمتُ بيتكمُ بمثلَىْ يذبُل

(١٦) إنىّ بنى لىَ فى المكارم أولى

ونفختَ كيركَ فى الزمان الأول

(١٧) وامدح سراة بنى فُقَيْم إنهم

قتلوا أباكَ وثأرُهُ لم يقتل

(١٩) ودعِ الراجمَ إن شربَك فيهمُ

مرّ مزاقته كطعم الحَنظل

(٢٠) إنى انصبت من السّماء عليكمُ

حتى اختطفتك يا فرزدقُ من علِ

(٢١) من بعد صكّىَ البعيثَ كأنه

خَرَبٌ تنفّخ من حذار الأَجْدَل

---

(١٢) ميسمي : يقصد الشعراء .

(١٣) الحضيض : أسفل الجبل .

(١٤) يحمم : أي يدخل فيه الدخان فيسوده . يحمم: يخدن . القين: الحداد (هنا).

(١٥) يذبل: جبل مشهور بنجد .

(١٦) الكير : ما ينفخ به الحداد .

(١٧) مجاشع : قوم الفرزدق

(٢١) الخرب : ذكر الحباري . الأجدل : الصقر . تنفخ : نفش ريشه .

(٢٢) ولقد وسمتُك يا بعيث بميْسمي

وضعا الفرزدق تحت حدّ الكلكل

(٢٣) حسْبُ الفرزدق أن تسبّ مُجَاشعٌ

ويُعَدُّ شعر مرقش ومُهَلْهَل

(٢٤) طلبَتْ قوينُ بنى قُفَيْرَة سابقاً

غمْر البديهة جامحاً فى المِسْحَل

(٢٥) قُتل الزبيرُ وأنت عاقدُ حَبْوة

تباً لحبْوتك التى لم تُحْلَل

(٢٦) وافاك غدركُ بالزبير على منىً

ومجر جعثنكم بذات الحرمل

(٢٧) أبنُيّ شعرة لم تُسَدّ طريقنا

بالأعمَيَيْن ولا قفيرةَ فارْحَل

(٢٨) ولقد تبيّن فى وجوه مُجاشع

لؤمٌ يثور ضبابُه لا يَنْجَلى

(٢٩) ولقد تركت مجاشعاً وكأنّهم

فَقْعٌ بمدرجة الخميس الجَحْفَل

(٣٠) إنى إلى جَبَلَىْ تميم مَعْقلى

ومحلُّ بيتىَ فى اليَفاع الأَطْوَل

(٣١) أحلامُنا تزنُ الجبَالَ رزانةً

ويفوق جاهلنا فَعال الجُهّل

---

(٢٢) الكلكل : الصدر، والفحل يضع الرجل تحت كلكله فيطحنه ، فذاك قتل الفحول .

(٢٦) جعثن: أخت الفرزدق ، ويقال إنها كانت امرأة عفيفة صالحة .

(٢٧) يقال للرجل إذا احتقر وعيب ابن شعرة. الأعميان: غالب إذا كان أعور وأخوه كان أعمي.

(٢٩) فقع : كمأة بيضاء يضرب بها المثل في الذل . جحفل : كثير الجلبة.

(٣٠) اليفاع: المكان المشرف.

(٣٢) فـارجع إلى حكَمْى قـريش إنهم
أهلُ النبـــوّةِ والكتــــابِ المُنْزَل

(٣٣) فاسألْ إذا خرج الخِدَامُ وأحمشَتْ
حـربٌ تضــرّمُ كـالحـريق المُشْـعَل

(٣٤) والخـيلُ تنحط بالكُمـاة وقـد رأوا
لَمعَ الرّبيـئـة فى النّيـاف العـيْطل

(٣٥) أبنو طُهـيّـة يعـدلُون فـوارسى
وبنو خـضـاف وذاك مـا لَمْ يُعْـدَل

(٣٦) وإذا غـضـبتُ رمى ورائىَ بالحَصى
أبناءُ جندلَتى كـخَـيْــر الجَنْدل

(٣٧) عـمـروٌ وسـعـد يا فـرزدقُ فـيهمُ
زُهر النجـــوم وباذخـــاتُ الأَجْـبُل

(٣٨) كـان الفـرزدقُ إذْ يعـوذُ بخـاله
مـثل الذليل يعـوذُ تحتَ القَـرْمَل

(٣٩) وافـخـر بضـبّـة إن أمّك منهمُ
ليس ابنُ ضـبــة بالمُعِمّ المُخـولِ

(٤٠) وقـضَتْ لنا مـضـرٌ عليك بفـضلنا
وقـضت ربيـعـةُ بالقـضـاء الفَـيْـصَل

---

(٣٢) حكما قريش : هاشم وأمية أو عبد مناف وهاشم جد الرسول ﷺ .

(٣٣) الخدام : الخلاخيل ، ويعني في أثناء الغارة .

(٣٤) تنحط : تزرف . النياف العيطل: الطويلة المشرفة.

(٣٥) بنو خضاف : هم بنو مجاشع .

(٣٦) جندلة بنت تيم الأدرم بن غالب بن فهر بن مالك وهي أم يربوع ومازن .

(٣٧) عمرو : يقصد عمرو بن تميم وسعد ين زيد مناة كانا حليفين. زهر: بيض كالنجوم. باذخات: عاليات.

(٣٨) القرمل: شجر ضعيف لا شوك له.

(٤٠) قضت: حكمت. مضر وربيعة: سادة العرب في الحجاز.

(٤١) إن الذى سمكَ السماءَ بنىَ لنا
بيتاً علاك فما له من منقل

(٤٢) أبلغْ بنى وقبانَ أن حُلُومهم
خفّت فما يزنون حبّةَ خردَل

(٤٣) أزرى بحلمهم الفياشُ فأنتمُ
مثلُ الفراش غشّيْن نارَ المُصْطَلى

(٤٤) تصفُ السُّيوف وغيركم يَعْصَى بها
يابن القيون وذاك فعلُ الصّيْقل

(٤٥) وبرحْرَحَان تخضخضت أصلاؤكم
وفزعتم فزع البطان العُزّل

(٤٦) قعدت قفيرةُ بالفرزدق بعدَما
جَهدَ الفرزدقُ جُهْدَهُ لا يأتلى

(٤٧) ألهَى أبَاك عن المكارم والعُلا
لىُّ الكتائف وارتفاعُ المِرجل

(٤٨) أبلغْ هديّتىَ الفرزدقَ أنها
ثقَلٌ يُزَادُ على حسير مُثْقَل

(٤٩) إنا نقيم ضغا الرؤوس ونختلى
رأس المتوّج بالحسام المِقْصَل

---

(٤٢) وقبان نبذ لبني مجاشع. والوقب : الأحمق فهو يقصد بن مجاشع ويصفهم بالحمق والجنون.

(٤٤) يعصي بها : أي يتخذها شبيها بالعصا.

(٤٥) أصلاء ج صلا وهو ما اكتنف عجب الذنب وهو الورك. يصورهم وقد ولوا منهزمين فاضطربت أعجازهم.

(٤٦) جهده : أي جهد أني حلق بالكرام والشعراء فلم يستطع ذلك .

(٤٩) الضباب ج ضب . الكتائف : الحبال وليًّ الكتائف : فتل الحبال . المرجل: القدر.

(١)

وعلى المستوى السلوكى يلفت النظر أن جريرا قد تجاهل كثيرا من القيم الأخلاقية ، حيث راح يرسم كثيرا من الصور التى غلفها القبح الأخلاقى فى هجاء الفرزدق، والانتقام لنفسه منه ، ومن ثم أسرف إسرافا واضحا يحقق له التشفى من خصمه ، خاصة أن أبياتا من القصيدة قد سقطت هنا، وهى تقع فى أربعة عشر بيتا فى القصيدة فى الديوان، منها ستة أبيات يعرض فيها بجعثن أخت الفرزدق ، لا يحكمه فى موقفه رصيد أخلاقى ، ولا حرص الشاعر المسلم على المحارم (٢٦ - ٣١) ، ومنها بيتان يُعرض فيهما «بأم الفرزدق» راسما لنفسه معها صورة أيضا مغرقة فى القبح (٤٩ - ٥٠) ، ثم ثلاثة أبيات يأتى بها بعد تعيير الفرزدق بأبيه فيأخذ فى تعييره بأمه ، ويرسم لها صورا لم يعرف فيها قيمة واحدة تحد حركته ، وكأنه الانتقام الأعمى الذى لا يعرف أخلاقا ولا قيما على الإطلاق (٥٨ - ٥٩ - ٦٠) ، وله بيتان على نفس الدرجة من القبح فى التعريض بالفرزدق نفسه (٤٦ - ٤٧) .

وباستثناء تلك الأبيات التى آثرنا الاستغناء عن نقلها واكتفينا بالإشارة إلى أرقامها فى الديوان ، يبدو جرير قادرا على التصدّى للفرزدق كخصم عنيد له ، إذ ينقض فى القصيدة كثيرا مما ذهب إليه الفرزدق ، بل لعله قصد الاستهانة به حين افتتحها باستهلال تقليدى ، ليبدو فى صورة هادئة يأخذ فيها من التراث على نهجه فى صياغة قصيدة المدح ، وكأنه يعمد إلى التباطؤ والأناة فى الرد على خصمه ، ثقة بانتصاره عليه ونقض قصيدته من ناحية ، وتسجيلا لقدراته الفنية على الإطالة وإحكام الصياغة من ناحية أخرى .

وفى المقدمة اكتفى جرير بصور سريعة حول الطلل ومقوماته من ذكر الديار وتحديد أسماء الأماكن ، والدخول منه إلى مقاييس الجمال كمحور غزلى ، ثم رصد الذكريات النسيبية التى يقتفى فى صورة منها إيقاع صورة عنترة بن شداد المشهورة فى عبلة:

ولقد ذكرتُك والرماحُ نواهلٌ
منىّ وبيضُ الهند تقطُر من دمى

فوددتُ تقبيلَ السُّيوف لأنها
لمعَتْ كبارق ثغرك المُتبسِّم

ولا يكاد يتجاوز المقدمة ، والمرأة محورها كالعادة ، حتى يستجمع بعض

الملامح التى تعاورها شعراء الغزل ، فيهديها السلام ، ويذكر الوشاة والعذال ، ويردد التحية باكيا مشهد الرحيل وتستوقفه ذكريات لحظة الوداع ، ليخلص من الموقف بعد تسعة أبيات فى القصيدة ، ومن الواضح أن المرأة قد احتلت حوالى ثلث القصيدة عند جرير ، إذ أضفنا إلى المقدمة ما أسقطناه من أبيات جعل محورها أخت الفرزدق وأمه.

وهكذا كانت المقدمة مجالا لصراع فنى ألح على الشاعر بين مادة موروثة شائعة ، وبين إضافات قصد إليها كشفا عن إبداعه الخاص أو ظروف علاقاته المعقدة بمعاصريه من شعراء فنه .

(٢)

ومع موضوع القصيدة راح جرير يتتبع خطى الفرزدق قاصدا إلى تفنيد مزاعمه ، وعارضا لوحاته على نفس المستوى السابق من التوزيع والتقسيم ،وإنكان قد بدأ بنفسه ، ربما لإعجابه الشديد بعنف الصياغة التى طرحها بعد نهاية المقدمة مباشرة، فهو يهدد كل خصومه – فى آن واحد – بأنه الموت بالنسبة لهم جميعا ، وهو لا يكتفى بالفرزدق ، بل يعرض مهارته فى التغلب عليهم جميعا بعد أن يبدأ به ، فيعرض فى البيت (١٢) فوزه على الفرزدق والأخطل والبعيث معا .

ومع المدخل الجمعى للفخر يبدأ جرير استكمال تقصى تلك الخطى فيتخذ من المحور الدينى أداة منذ لجوئه إلى الصيغ الدعائية التى يوجهها إلى ما بناه الفرزدق وقومه بالهدم ، وكأنه يستبشر خيرا بهذا الدعاء فلعلّه يبشر بهدم قصيدة الفرزدق، وهنا فضّل الشاعر أن يبدأ بمعالجة لوحة الهجاء الجماعى حيث راح يدعو على قوم الفرزدق دعاء دينيا بنفس الصيغة التى استعملها الفرزدق فى انتصاره لقومه :

**إن الذى سمك السماء بنى لنا**

**بيتا دعائمه أعزُّ وأطولَ**

فيقول جرير ناقضا ما بناه وصوره :

**أخزىَ الذى سمك السماءَ مجاشعا**

**وبنى بناءَك فى الحضيض الأسفل**

ومنه يقصد إلى التعريض المباشر ببيت الفرزدق بما فيه من دخان ، يرتبط بكير أبيه وحرفة الحدادة ، إلى جعله أخس بيت يبتنى على الإطلاق ، إلى رد التحدى الذى عرضه الفرزدق بدءا من قوله :

فـــــــادفع بـكـفـك إنْ أردت بـنـاءنـا

ثهـلانَ ذا الهـضــبــات هل يتــحلحل؟

إذ يرد جرير الصاع صاعَيْن حين يصور حجم وسائله بمثلَىْ جبل يذبل:

ولقــــــد بنيْتَ أخسَّ بيتٍ يُبْــــتَنى

فـــهـــدمْتُ بيـــتكم بمثلَىْ يَذْبُل

ثم تبدو صيغة جرير أشد عنفا وعمقا فى الرد ، فهو لم يعرض الموقف فى شكل استفهامى ، بل قصد إلى رصده فى شكل تقريرى باعتبار الماضى ، وكأنه قد هدم البيت حقيقة .

وعلى نفس النسق الذى اهتدى إليه الفرزدق من المزاوجة المتكررة بين الفخر والهجاء فى بيت واحد ، كرر جرير الموقف فى استهلال لوحة الهجاء الفردى فى قوله:

إنــى بـــنـــىَ لـــىَ فـــى المـــكـــارم أولُـــى

ونفـــختَ كـــيــــرْك فى الزمــــان الأول

مما يوازى قول الفرزدق على المستوى الجماعى :

إنّا لنـضــــــرب رأسَ كلِّ قـــبـــيــلةٍ

وأبُوك خـلـفَ أتـانـه يتـــــــقـــــــمَّل

ويبدو أن جريراً قد تعمد اقتفاء أثر الفرزدق حتى فى ذلك الإقواء الذى وقع فيه الفرزدق فى البيت الخامس والسبعين «من علِ» إذ يردده جرير ، ولكنه يأتى متسقا مع قافيته «من علِ» ، ومن خلاله يعمق الصورة ويوغل فيها فيتجاوز بها مستوى الارتقاء الذى قصده الفرزدق إلى السماء ، حيث يقول الفرزدق :

إنى ارتـفــــعت عليك كل ثنيَّـــــة

وعلوت فــــــوق بنى كُلَيْب من عل

ليقول جرير :

إنى انصـــبـــبْتُ من الســـمـــاءِ عليكمُ

حـــتى اخـــتطفـــتُك يا فـــرزدَقُ مِن علِ

ولم يقتصر من الصورة عند حد الاختطاف ، بل راح يقهره ويذله تحت ضغوط كلكله على السبيل الاستعارى :

**ولقَدْ وسمتُك يا بعيثُ بمَيْسمى**

**وضغا الفرزدقُ تحت حدِّ الكلكل**

وكأنه يطمئن إلى مزيد من إذلاله وقهره ، فيعود ثانية إلى السخرية منه ومن فخره بقومه :

**حسبُ الفرزدق أن تُسَبَّ مجاشعٌ**

**ويعدُّ شعرُ مرقشٍ ومهلهلِ**

وكأن هذا السب كان مفتاح الخطيئة عند جرير إذ راح يغرق فى الصور ويتلقف شرف الفرزدق وعرضه فيعرض به أسوأ تعريض من خلال أخته وزوجته، وهو ما لم يستوقف الفرزدق إلا حين صور موقف نساء قومه مفتخرا :

**والمانعون إذا النساء ترادفَتْ**

**حذر السِّباء جمالها لا ترحل**

**يحمى إذا اخترط السيوف نساءنا**

**ضربٌ تخرُّ له السواعدُ أرعل**

وإن كان قصد من وراء هذا الفخر هجاء مريرا لقبيلة خصمه . مما زاد من استفزازه جرير، فلم يعرف ضوابط تستوقفه فى عنف رده :

**أزْرَى بجريك أن أمَّك لم تكن**

**إلا اللئيم من الفحُولة تفحل**

**قبح الآله مقرة فى بطنها**

**منها خرجت وكنت فيها تُحمل**

ومع هذا يظل من الغريب أن يصدر كل هذا القبح الاجتماعى عن جرير على الرغم من أنه لم يتهم فى سلوكه كما اتهم الفرزدق ، ولكنه بدا أمام خصمه قاصدا إلى غاية لا يكاد يتعداها بحال ، وهى إفحامه – أى خصمه – بكل ما أوتى من قوة لا علاقة لها بعالم القيم ، أو مدارس الأخلاق ، بل ظلت علاقتها وطيدة بعالم الصراع الذى بدا الشاعر إحدى ضحاياها على مستوياته المختلفة .

وفى لوحة الهجاء الجماعى رأينا الاتفاق يقع بين الشاعرين حول الجانب الاقتصادى منها ، فكل منهما يأخذ على الآخر حرفة أبيه من رعى ورحيل ، عرض به الفرزدق فى والد جرير وقومه منهم «جرب الجمال ، وأبوه خلف أتانه يتقمل ، والأتان إلى عموده ترحل ، وكسرت ثنيته الأتان» ، وجرير يرد الموقف مؤاخذا الفرزدق بما عرضه من تحقيره العمومة والخئولة ، بالإضافة إلى تخصيص أبيه بهجائه منذ راح يفند خؤولته ، ويهجو قوم أمه جميعا ، خاصة أن الفرزدق قد بدا مفتخرا بهم بغير حدود :

وأنا ابن حنظلة الأغر وإننى
فى آل ضبة للمعم المخول

فرعان قد بلغ السماء ذراهما
وإليهما من كل خوف يعقل

فلئن فخرت بهم لمثل قديمهم
أعلو الحزون به ولا أتسهل

فإذا جرير ينقض كل مقومات هذا البناء الذى وصل الفرزدق به إلى السماء، فيصوره هراء وافتراء وتخرصا وتلفيقا يستحق السخرية والتهكم :

كان الفرزدقُ إذ يعوذ بخاله
مثل الذليل يعوذ تحت القرمل

وافخر بضبة إن أمك منهم
ليس ابن ضبة بالمعم المخول

وليتخذ من هذا الإذلال وذلك القهر مقدمة أخرى لفخره من خلال الشهادة القبلية له ولقومه ، وهى شهادة بدت مزدوجة لديه يدعم بها الموقف فى شكليه بين الفخر والهجاء :

وقضت لنا مضرٌ عليكَ بفضلنا
وقضت ربيعةُ بالقَضاء الفَيْصَلِ

حتى إذا وصل إلى تلك الدرجة من الفخر ، أعاد الكرة حول موقف الفرزدق فى مطلع قصيدته (إن الذى سمك السماء بنى لنا ...) ليردد جرير أن قومه لم

يفتقدوا- أبدا - مقومات هذا البناء ، وهو ما صوره - أيضا - من منظور جبرى لا يستطيع بشر أن يزلزل كيانه :

**إن الذى ســـمك الســـمـــاء بنى لنا**

**بيـــتـــا عـــلاك فـــمـــا له من منقل**

ليرد على الفرزدق أحلام قومه التى عرضها فى صورته (تزن الجبال رزانة) وليحطم الأكذوبة التى عاش أسيرا لها ، فبدا محقرا من شأنها ، وشأن أصحابها ، هابطا بها من ثقل الجبال ، إلى خفة حبة الخردل :

**أبلغ بنى وقـــبـــان أن حلومـــهم**

**خـــفت فـــمـــا يزنون حـــبـــة خـــردل**

ثم يزيد فى الإيغال التصويرى حين يستغل خفتهم وحماقتهم بناره كالفراش المتهالك على النار :

**أزرى بحلمكم العـــيـــاش فـــأنتم**

**مـــثل الفـــراش غـــشين نار المصطلى**

وعلى مستوى الفخر الفردى لم ينس جرير أن يحقر من مكانة الفرزدق الاجتماعية والفنية معا ، فى مقابل ما اتهمه به من سرقة شعره من قبل :

**قـــعـــدت قـــفـــيـــزة بالفـــرزدق بعـــدمـــا**

**جـــهـــد الفـــرزدق جـــهـــده لا يأتلى**

ثم قوله :

**أبلغ هديَّتىَ الفـــــرزدق أنهـــــا**

**ثقل يزاد على حـــســـيـــر مـــثـــقل**

وفى مقابل ما ختم به الفرزدق نقيضته من تصوير لجرير على المستوى الفردى ، انطلق جرير - على المستوى الجماعى - لنقض ما تناوله الفرزدق فى أحد أبياته (إنا لنضرب رأس كل قبيلة) .

وليقول جرير :

**إنا نقـــيم ضـــغـــا الرؤوس ونختـــلى**

**رأس المتـــوَّج بالحـــســـام المقـــصل**

وبذا يبدو كلاهما وقد جعل قومه جبارين فى الأرض، لا يذرون قبائل ولا ملوكا ، وكأنما سرت إلى كليهما عدوى مبالغة عمرو بن كلثوم فى شكلها غير الإنسانى:

إذا بلغ الفطام لنا صبىٌ
تخر له الجبابرُ ساجدينا

(٣)

وهكذا اتفق الشاعران حول رصيد الفخر ورصيد الهجاء ، وإن ظل الخلاف باديا حول أسلوب المعالجة الموضوعية ، بحكم البادئ والمناقض من واقع الصراع الفردى ولكن قواعد النقيضة لم تختل عند أى منهما من حيث صوره وتقاريره حول تاريخ الأنساب وتصوير الأيام ، وماضى القبائل ، والعصبية القبلية ، مستغلا الكثير من المعانى الجاهلية ، وبعضا من المعالم الإسلامية وكاشفا أيضا من واقع العصر ما عرضه حول الآباء ، والأمهات ، والأخوات والأعمام ، والأخوال ، وكل روابط النسب وصلات القربى للشاعر الهاجى والمهجو معا .

وبهذا كله رصدت النقيضتان كثيرا من الصور الاقتصادية ، والاجتماعية، والقبلية ، والسياسية ، والحربية ، وأضافت إليها مواقف أخلاقية لم تكن متأصلة فى الشاعر العربى ، بقدر ما بدت وليدة المواقف ، محكومة بظروف النظم ، وقبح مواجهة الخصم بكل الأدوات التى يفحمه بها ، مما يجعل الشاعر خاضعا للموقف الانفعالى أكثر من تأمله للجانب الأخلاقى الذى قد يفلت منه الزمام فيه ، وإن كان طرح القضية على المستوى الانفعالى يبدو صادرا عن حسن نية بالشعراء ، إذ يبدو بعضهم وقد امتلأ حقدا وحنقا على الآخر ، خاصة أنهم قد تفاوتوا فى أصالة أو ضعة أنسابهم ، وشرف أسرهم ، وتقاربوا – فى نفس الوقت – على مائدة الشعر وحقوق الإبداع، فبدت روح المنافسة الشعرية قادرة على إثارة المزيد من الحمية والانفعال ، مع مزيد من الأحقاد التى لا تبقى كثيرا – ولا قليلا – من مكارم الأخلاق وأعتقد أننا نسرف فى حسن النية إذا اقتصرنا من ربط موقف شعراء النقائض فقط بتيار اجتماعى يقصد إلى تزجية الفراغ لدى الشباب ، فهذه إحدى زوايا القضية ، ولا يمكن أن تكون المحور الوحيد لها .

ولعل قضية السرقات فى الشعر العربى لا تطرح هنا بين الشاعرين على الرغم من كثير من التشابه فى الصور والمواقف والصراعات ، ولكن فكرة السرقة تنتفى مع ذلك العمد الفنى لدى الشاعر المناقض للأول لأن يهدم بناء قصيدته بنفس الأفكار ،

ونفس الأوزان والقوافى ، وربما عدد الأيات الذى يتقارب بين الشاعرين إلى مدى بعيد .

وعلى هذا النحو ازداد فن الهجاء تعقيدا مع تطور صراعات شعراء العصر، وتعددت الاتجاهات والمواقف من سياسية واقتصادية ، وثقافية وعقلية ، وأنتجت عقلية متميزة تتسع لاستيعاب معالم الحياة قديمها وجديدها ، وهى عقلية بدت منظمة إلى حد بعيد ، وربما زادها التنافس حرصا على الدقة والنظام ، وبدلا من الفوضى الهجائية الجاهلية وبساطتها وعفويتها ، بدا نظام النقضية الأموية مرتبطا بتعقيدها فى الارتباط بكل مقومات الهجائية الأولى .

ومن هنا أيضا كان الاستمرار فى هذا الفن ضمن سياقاته المحدودة إذ يذهب الشاعر من الفحول إلى السوق الأدبية فى المربد أو الكناسة ، ليجد جمهوره مستعدا للتلقى ، ولذا يعد نفسه سباقا إلى كسب النصيب الأكبر من الإعجاب الجماهيرى ، بالإضافة إلى ما يملأ نفسه من أحقاد ينفثها فى صراعه مع خصمه وقومه على السواء، ذلك أن ثمة قولا عند الرواة حول نشأة النقائض الأموية خاصة بين جرير والفرزدق بناء على خصومة نشبت بين جرير وشاعر من مجاشع قوم الفرزدق يسمى البعيث فتفوق عليه جرير ، ففزع بنو مجاشع إلى شاعرهم الفرزدق ، وكان قد قيّد نفسه لحفظ القرآن واعتزم أن يهجر الشعر ، فأظهر شيئا من التردد ، فجاءه نسوة من مجاشع واستثرنه للاشتراك فى الخصومة ، والرد على جرير ومازلن به حتى فك وثاقه (١) .

ولعل موقف الفرزدق فى هجائيته لإبليس يتسق مع هذه الرواية ، إذ يبدو الفرزدق بعدها وقد انطلق بكل مرارة العداء، وأحقاد الصراع والرغبة فى الانتقام للعصبية القبلية فنظم كثيرا من نقائضه ، ومن الرواية - أيضا - نستخلص أن البداية الحقيقية للنقائض إنما تعكس ما نشب من خصومات وصراعات بين شعراء العصر على المستوى الفنى ، وهو ما شهده العصر على كل المستويات الأخرى ، ابتداء من العصبية القبلية إلى صراعات الفرق الإسلامية بمقولاتها السياسية والدينية ، ولهذا بدا غليان البصرة والكوفة بغضب الشاعرين صورة من غليان الدولة الأموية بحركات متمردة متعارضة ، بالإضافة إلى ما تعكسه من «طابع عقلى جديد لدى الشاعر الأموى الذى أصبح قادرا على تلوين فنه بطابع جدلى عقلى مما دفعه إلى صياغة المناظرة لا صياغة الهجاء العادى القديم» (٢) .

---

(١) النقائض ١/١٢٦ (أبو عبيدة)

(٢) التطور والتجديد ١٨٦.

فإذا أخذنا باصطلاح المناظرة كما انتهى إليه الدكتور شوقى ضيف بدا شاعر النقيضة الأموية صورة حية من كل ما شهدته الحياة من تلك المناظرات ، وألوان ذلك الجدل الذى استحكم بين الفرق الكلامية حول قضايا الدين عند الجبرية ، والقدرية ، والمرجئة ، والمعتزلة ، بالإضافة إلى ثراء الفكر فى عصر التدوين وإحياء التراث القديم ، بما فى ذلك – بالطبع – من تراث الجاهلية .

وفى زحمة الدوافع وتعددها راح شعراء النقائض يتبارون بلا حساب إلا للخصومة والأحقاد والعداء ، وكسب رضا الجمهور ، ومحاولة شفاء النفوس ، وتصفية حسابات ثأرية نتيجة امتداد صراعاتها ، مما أضاع وسط هذا الزحام جانبا هاما يتعلق بالقيم الأخلاقية عند الشاعر الأموى ، خاصة حين تطرق إلى التبارى فى أساليب السب واللعن وصيغ الطعن والفحش ، فترك كثيرا من المثالب التى بالغ فيها ، وافترى فى بعضها ، ليخلف من ورائه رصيدا قبيحا فى فن الشعر العربى ، بل فى فن الهجاء ذاته، مما تحول إلى زاد متميز فى صراعات الشعوبية مع العرب بعد ذلك فى العصر العباسى .

## الباب الثانى

# بيئـــات الصـــراع الغـــــزلى

**الفصل الأول**: المدرسة الحضارية : عمر بن أبى ربيعة :

( أ ) الرائية الكبرى فى ظل صراع الحضارة والبداوة .

(ب) الميمية وصراع العذرى مع الحضارى .

(جـ) الرائية الصغرى وصراحة الأنا المتحضرة .

( د ) الدالية وانتصار حس الحضارة .

من مدرسة عمر : العرجى وتعميم الظاهرة (الميمية)

**الفصل الثانى**: المدرسة البدوية : جميل بن معمر العذرى :

( أ ) الدالية والتمزق الداخلى .

(ب) الرائية : وصراع العذرى مع الحضارى .

(جـ) الدالية وانحسار الأنا فى صراع القدر .

( د ) اليائية والأمل فى الخلاص .

من مدرسة جميل : كثّير وتعميم الظاهرة (التائية)

**تعقيب خاص**: صراعات متميزة بين المدرستين

## الفصل الأول

# المدرسة الحضارية

## عمر بن أبى ربيعة

( أ ) الرائية الكبرى فى ظل صراع الحضارى والبدوى.

(ب) الميمية وصراع العذرى والحضارى .

(جـ) الرائية الصغرى وصراحة الأنا المتحضرة .

( د ) الدالية وانتصار حس الحضارة .

من مدرسة عمر : العرجى وتعميم الظاهرة (الميمية)

## القصيدة الغزلية

لم يكن الغزل جديدا على عصر بنى أمية ، فهو فن موروث من لدن الجاهلية ، منذ غنى الشعراء أحزانهم ، فسكبوا الدمع، ووقفوا على الأطلال ، وبكوا ، واستوقفوا الصحب ، واستبكوهم ، أو انتظروا الأطياف ، وصوروا من خلالها تجاربهم الغزلية أو عرضوها من خلال ذكريات الشباب حين تفجُرها آلام الشيب ، أو أكثروا من شكوى الدهر والبين ومشاهد الوداع ، على ما كانوا يعانونه من تمزق الأوصال ، وقطع العلاقات مع محاور عالمهم الغزلى . أو اكتفوا من هذا العالم بتصور معالم الجمال ، ومقاييس الحسن فى المرأة العربية . والمهم أن الشعر القديم – فى معظمه – إنما تحاور منخلال المرأة ، فكانت لها الصدارة فى القصيدة مما دفع ابن قتيبة إلى تبرير الموقف من منظور التلقى ، لأن الغزل – على حد تعبيره – لائط بالنفوس، وهو ما يمكن أن نضيف إليه من منظور الإبداع أيضا أنه كان بمثابة تهيئة نفسية وفنية ، ليدخل الشاعر من خلاله إلى موضوع قصيدته ، ولعله كان جزءا من إصرار الشاعر على استعراض قدراته الفنية ، باعتبار المقدمة جزءا ذاتيا محضا ، لا علاقة للممدوح به إذا كان الشاعر امدحا ،ولعل هذا الإحساس بذاتية الأداء فى المواقف الغزلية هو ما حدا ببعض الشعراء إلى الإفاضة والاستطراد فى حديث الغزل ، حتى يكاد الشاعر ينسى موضوعه ، فإذا هو يفصّل ، ويطيل لأنه يجد لذته فى تصوير تجربته التى لا يقصرها على الحوار حول مكانة الممدوح ، الأمر الذى أغضب بعض الممدوحين من شعرائهم، كما ذكرنا فى موقف ذى الرمة شاعر الحب والصحراء فى هذا العصر .

ولكن ظهور الغزل كجزء من القصيدة على هذا النحو شيء وانتشاره فى البيئة الأموية كفن مستقل شيء آخر مختلف تماما ، فالأصول قائمة فى التراث ، ولكن الشكل جديد ، بحكم ظروف البيئة ، وانتشار ظاهرة التخصص التى طرحت نفسها مرة فى شعر السياسة والاحتجاج ، والمدح ، وثانية فى فن النقضية وقصيدة الهجاء ، وهنا فى قصيدة الغزل الأموية التى استجابت لكل ظروف العصر فظهرت بهذا الشكل الجديد المتميز الذى عكس شكلا خاصا من أشكال الصراع سواء على المستوى الفنى أو على المستوى العاطفى .

ولعل التميز فى هذا الفن يأتى من ذاتية الأداء فيه، فهو لا يستهدف إرضاء

(١) الشعر والشعراء ٧٥ – ٧٦ .

ممدوح ولا جمهور، كما رأينا فى المدح والهجاء ، ولكن الشاعرف بالقصيدة الغزلية يبدو أصدق ما يكون مع نفسه ، يتسق معها ، ويخرج مكنونها ، ويغنى ذاته من خلال القصيدة التى ينظمها ، ومن هنا يبدو عمق التجربة حتى تدفع إلى التخصص وهو عمق يتأكد فيها حين تصبح جزءا لا يتجزأ من النفس البشرية، تقودها وتوجهها على قدر تمكنها منها، وهيمنتها عليها .

وفى داخل دائرة التخصص الغزلى هذه انطلق الشعراء ينظمون تجاربهم حتى تركوا رصيدا ضخما من الشعر، وقد أتاحت لهم طبائع تلك التجارب أن يتخصصوا مرة أخرى داخل نفس الإطار، ولكن هذا التخصص الدقيق لم يكن إلا صدى لطبيعة البيئة التى يعيش الشاعر فى ظلالها، فإذا هو يعكس نظام الحياة فيها، ويصور ما يسودها من عادات وتقاليد وقيم خاصة أننا رأينا النظام الاقتصادى يختلف تماما فى مدن الحجاز عنه فى البوادى ونجد ، وإن اتفقت الرؤية حول عموم الإحساس بالضياع السياسى فى معظم البيئات، وهناك السبل المهيئة لقتل الفراغ فى عالم الغزل ، ولكنها اختلفت- على المستوى النوعى - بحكم ثراء الحجاز وفقر البادية من ناحية، ثم بحكم وجود الأجنبيات فى مدن الحجاز ووجود بنات القبيلة العربية المحصنات فى البوادى من ناحية أخرى، وعلى هذا لابد أن نتوقع موقفين متصارعين فى حديث الغزل فى مجتمعين تباين فيهما الموقف بالشاعر، مما يقربه أو يبعده عن الترف وحس الحضارة.

وعلى هذا النحو كان طبيعيا أن نتصارع الصور الغزلية فى العصر الأموى، وأن يترك لنا شعراؤه رصيدا يكشف الطوابع المميزة لكل من بيئاته وفنونه المتخصصة، مما قد تكشفه لنا الوقفة التحليلية مع بعض شعراء العصر من أبناء الحضارة والوسط الأرستقراطى ونظائرهم من أبناء البادية الذين تخصصوا فى نفس الموضوع .

وكأن مقومات الشكل الصراعى هنا راحت تأخذ بعدا دراميا، تعكسه مواقف الشعراء العذريين في بوادى نجد والحجاز بين معطيات واقعهم وبين عموم تجاربهم، وقد تنصرف إلى أشكال أخرى تحكيها تلك المزاوجات التى يبتدّى منها - على المستوى الفنى- انقسام النموذج الغزلى بين المقطوعة والقصيدة، أو بين شيوع الموقف وبين تخصص الشاعر الواحد فيه ، أو بين الموقف الغزلى فى الطبيعة النوعية لتجربة الشاعر بين البادية والحواضر، أو بين رغبات الشاعر فى أن يجمع بين أكثر من تخصص فنى، أو غير ذلك من أشكال صراعية يزيدها لنا وضوحا وقفتنا مع بعض الشعراء الكبار الذين اقترنت اسماؤهم بهذا الاتجاه ، فلم ينصرفوا عنه إلا إليه ، وإذا انصرفوا عنه لم يقع ذلك إلا قليلا مع بقية موضوعات شعرهم.

## (أ) عمر بن أبي ربيعة

وهو عمر بن عبد الله بن أبى ربيعة ، يكنى أبا الخطاب شاعر قريش من أهل مكة ، كان أبوه عبد الله تاجرا موسرا ، وكان متجره إلى اليمن وكان أكثرهم مالا ، وكذلك كانت أسرته الثرية ، أسرة بنى مخزوم ، ويروى عن أبيه أن قريشا كانت تسميه العدل لما كان يصنعه من كسوة الكعبة فى الجاهلية سنة ، وتكسوها قريش سنة، وتعدد الروايات حول ثرائه وغناه (١) .

وكانت أمه «مجد» سبية من حضر موت، فكان الشاعر قرشى الأب يمنى الأم، ولذلك شعره بما يجمع بين النسبين حين قيل غزل يمانٍ ودلٌ حجازى .

ويروى أن عمر ولد يوم قتل عمر بن الخطاب – رضى الله عنه – ولذا قيل حول هذه المفارقة أى حق رفع وأى باطل وضع، ثم كانت وفاته حين قارب السبعين من عمره . أما عن فتوته وشبابه وثقافته فقد نال حظا فى مجلس ابن عباس بالمسجد الحرام منذ شب عن الطوق ، وهناك أنشد شعره وبدأت مكانته فى الشعر تبين معالمها، وشهد له بعض الشعراء ، خاصة أن العرب كانت تقر لقريش بالتقدم فى كل شىء إلا فى الشعر ، فلم تقر لها به إلا حين انتشر شعر عمر ، وعندئذ أقرت لها الشعراء بالشعر أيضا فلم تعد تنازعها شيئا .

وفى سن مبكرة لعمر، لم تتجاوز الثانية عشرة، حرم من أبيه حين توفى ، فكفلته من بعده أمه التى اشتد خوفها عليه، كما ازداد ولعها به ، فنشأ مدللا بسبب تربيته فى كنفها ، مترفا نتيجة ما أحيط به من ثراء مادى عريض ، متسقا مع البيئة التى يعيش فيها إلى أبعد حد وهى – أى البيئة – تعج بذلك الثراء أيضا ، ومن ثم نشأ بعيدا عن متاعب السياسة ، ولم يكن له جلد على المشاركات الحزبية ، أو حتى التفكير فيها ، مماجعله مبدعا متخصصا فى فن الغزل الحضارى الذى يكشف الكثير من طبائع تلك الحياة وظروفها من خلال وقعها على نفسه .

وكثر شعر عمر فى الغزل ، واستوعب كل ما طرحته عليه البيئة التيكثرت فيها الأجنبيات وانتشرت فيها دور الغناء فتعددت فتياته وتجاربه ، وذكر من أسمائن ما رصدته الروايات والأخبار من حوله ، على غرار ما تردد حول فاطمة بنت محمد ابن الأشعث الكندية ، وزينب بنت موسى الجمحية ، وليلى بنت الحارث البكرية ، والنوار وأم الحكم وغيرهن .

(١) تراجع ترجمته وأخباره في الأغاني ٦١/١ وما بعدها .

ويقال أن الوليد بن عبد الملك حين قدم مكة اجتمع بعمر بن أبى ربيعة ووقعت المفاضلة بينه وبين ابن قيس الرقيات فى الغزل فكان – أى عمر – أشعر ، كما وقعت مفاضلة أخرى بينه وبين جميل بن معمر العذرى فيما روى عن الوليد ابن يزيد حين قال لأصحابه ذات ليلة : أى بيت قالته العرب أغزل ، فقال بعضهم قول جميل :

**يموت الهــوى منىّ إذا مــا لقــيــتُــهــا**

**ويحــيـــا إذا فـــارقــتــهـــا فـــيــعـــود**

وقال آخر : قول عمر بن أبى ربيعة :

**كــــأننى حين أمـــــسى لا تكـلّـمنى**

**ذو بغـيـــة يبــتـــغى مـــا ليس مــوجــودا**

فقال الوليد حسبك والله بهذا .

وهى رواية لا تفصل فى موقف الشاعرين بقدر ما تشير إلى مجرد طرح النقاش حول مواقف غزلية لشعراء البيئتين البدوية والحضارية. ونحن لا نعتدّ هنا بحكم الوليد فهو مجرد موقف انطباعى لا أساس له من موضوعية النقد، بالإضافة إلى ما عرف عن تشابه مسلك الوليد نفسه مع مسلك عمر ، بل زاد عليه سلوكه الخاص فى مجالس لهوه وخمره وغزله ، فكان طبيعيا أن يفضل الغزل اللاهى ، وأن يرتقى بزعيمه على الغزل العذرى وشعرائه .

وقد كثر استحسان الناس لشعر عمر وفضلوه على غيره من شعراء عصره لأسباب فنية ، يرتبط بعضها بسهولته ووضوحه وخفة أوزانه ، وشدة أسره ، وبما شاع فيه من حسن الوصف ودقة المعنى وحسن الأداء فى مخاطبة النساء . وفتح باب الغزل ونهج العلل واختصار الخبر إذا أخذنا بما أورده أبو الفرج من ترديد مثل هذه الأحكام وأشباهها .

وتعدّدت الروايات حول علاقات عمر ومواقف له مع أم محمد بنت مروان بن الحكم، وحميدة جارية ابن تفاحة، وأحاديث له أيضا مع بعض جوارى بنى أمية فى موسم الحج، ومع البنات اللائى أبصرنه من وراء المضرب، وأيضا مع هند بنت الحارث المرية ومع فاطمة بنت عبد الملك بن مروان، دون أن يصرح باسمها، خوفا من عبد الملك ومن الحجاج ، ولعلّ تعدد الروايات على هذا النحو يسجل حرص عمر على الغزل كجزء من حياته ، حتى التقت فى غزله المتناقضات بين جوار وحرائر ، والصراعات بين العربيات والأجنبيات، فقد استمر طيلة حياته متعلقا بالغزل حتى بعد

أن كبرت سنه، إذ يقال أنه اشتد به الحنين إلى الغزل، إلى أن كانت وفاته يوم غدا فرسه، وهبت ريح فنزل، فاستتر بسلمة ، فعصفت الريح فخدشه غصن منها ، فدمى وورم به .

وقد لاقى فن عمر إعجابا خاصا فى البيئة النقدية والشعرية فكان من الشعراء الذين أعجب بهم الفرزدق : إذ يقال إنه سمع أبياتا به فصاح : هذا والله ما أرادته الشعراء فأخطأته وبكت على الديار ، وفى خبر آخر أنه سمع أبياتا له فقال : أنت والله أبا الخطاب أغزل الناس . لا يحسن والله الشعراء أن يقولوا مثل هذا النسيب ولا أن يرقَوْا مثل هذه الرُّقية .

وكذلك شهد له جرير، حين أنشد شعرا له فقال: هذا شعر تهامى إذ أنجد وجد البرد، مشيرا بذلك إلى رقة غزله وتحضره، وليس فى هذا ما يعيبه فه ليس بدويا، كما شهد له حين سمع أبياتا له فقال: إن هذا الذى كنا عليه فأخطأناه وأصابه هذا القرشى.

ومما يزيد من مكانة عمر ، ويؤكد دوره فى هذا الفن من الشعر ما تعدّد حوله من روايات تسجل الإعجاب المطلق بفنه ، أو بمسلكه الحضارى وإن كانت فيها بعض المبالغات ، إلا أننا لانستطيع تجاهلها لأنها إنما تكشف عن جوانب كثيرة من شخصية عمر ، وتحكى ظروف عصره وقد نناقش هنا ما ذهب إليه أستاذنا الدكتور شوقى ضيف حين علل لكثرة الروايات حول عمر بأن «المرأة فى غزله كانت من ذوق آخر غير الذوق الجاهلى ، إذ وجد الرواة صورتها فى ديوان عمر تختلف عن صورة أمها وجدتها فى الشعر القديم» (١) .

وقد يأتى الخلاف حول ذلك التشابه الكبير بين طبيعة المرأة عند عمر وعند امرئ القيس مثلا على مستوى الثراء المادى وطبيعة المغامرات الغزلية ، ولكن يظل الفاصل قائما بين شاعر يعصر تجاربه فى إطار مقدمة لقصيدة ، يقف فيها باكيا سعيا وراء المرأة مهما بدا مغامرا غزليا ، وبين شاعر آخر يطرح تجاربه من خلال قصائد مستقلة ، تبدو فيها المرأة ساعية إليه ، على عكس الصورة المعروفة فى غزل القدماء، الأمر الذى نرده ثانيه إلى ما سجله الدكتور شوقى من أن المرأة فى هذا العصر كانت «متحضرة أتيح لها من الفراغ وأسباب زينة الحياة ما لم يتح للمرأة الجاهلية» (٢) وإن كنا نتحفظ إزاء هذا القول فى مسألة الفراغ على إطلاقها ، وإن أخذنا فى الاعتبار بمغامرات امرئ القيس مع فتياته عبر رحلاته فى جوف الصحراء إذ يبقى من

---

(١) يراجع التطور والتجديد ٢٢٦ وما بعدها .

(٢) نفسه ٢٢٥ .

ظروف المرأة الجديدة استيعابها للتيار الحضارى كما استوعبه عمر وغيره ، بما فيه من تحرر فى العلاقات الاجتماعية مع التزاوج الحضارى بين العرب وغيرهم من الأجناس الأخرى، وعندئذ لا ينبغى أن نركز كثيرا عليم سألة ثراد المرأة وترفها ، كما ركز على ذلك الدكتور شوقى ضيف فى كثير من الشواهد التى أتى بها (١) ، فكلها يمكن أن ترد إلى غزل امرئ القيس وغيره من أمراء الجاهلية .

ويظل جديدا أيضا فى عالم الغزل العمرى ارتباطه الدائم بالغناء من خلال ممارسات فعلية نهضت بها القيان ، فكان كثير الذهاب إلى تلك الدور مما زاد من استمرارية قربه من عالم المرأة فى شتى مستوياته ، وعمق فى نفسه الإحساس بفهم ذلك العالم الذى هيأته له صلته بأمه طيلة فترة صباه وشبابه ، الأمر الذى دفعه إلى الإكثار من تصوير عالمها ، وتقصى القول حول عواطفها والخبرة بأعماق نفسيتها فإذا بالشاعر يستقى مادته الخاصة بها من سياقات عالمه الاجتماعى بكل مؤثراته وتوجهاته ، بالإضافة إلى قدر من الغرور كمن فى نفسه ، جعله يتحول بالصورة الغزلية إلى عالم المرأة ، ليجعلها عاشقة أكثر منها معشوقة ، إذ ربما كان تهالك الجوارى والأجنبيات على دور القيان ، وانتشارهن بين الشباب عاملا مساعدا لعمر على طرح هذا التصور ، وإثبات التفوق الشعرى فى إطاره .

وعلى هذا يحسن أن نتأمل ما أثير حوله من أحكام تدور حول نرجسيته أو عقدته النفسية التى تنتهى به إلى الضعف العاطفى من قبل ما صوره القدماء أحيانا على أنه مشغول فى غزله لا بسيدات عصره ، بل بنفسه (٢) .

إذ سرعان ما يتنقض هذا الحكم من خلال شعر عمر نفسه فإذا هو فى بعض قصائده – بل فى كثير منها – يبدو شاعرا عذرى الهوى يصف طبيعة معاناة العاشق ومكابدات المحب التى يعيشها فى لهفة شديدة إزاء عالم المرأة ، حتى يقترب بفنه – فى هذا الكم الشعرى – من العذريين ، فهل نأخذ بهذا الموقف أو ذلك لنتبين أبعاد شخصية عمر ، ولنستكشف جوهر عواطفه ؟

قد يبدو الأر أكثر بساطة إذا تجنبنا مسألة العقدة بملابساتها النفسية التى قد تؤزم القضية وربما بعدت بها عن الحل ، لتبقى أمامنا كل الظروف الاجتماعية التى صدر عنها عمر ، منذ كثرت أمامه صور المرأة ونماذجها الطبقية بين حرائر أو جوار، فقد انتشرت دور الغناء كظاهرة حضارية وأتيحت للشباب فرص للغزل كثيرة ،

(١) نفسه ٢٢٦ .

(٢) الموشح ٢٠٤ .

وانظر شكري فيصل في تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام .

واقترب عمر من هذا العالم ، فاكتسب منه ثقافة خاصة ، أسهمت فى تشكيل حديثه عن المرأة بذلك الطابع الخاص الذى عرف عنه ، حتى إذا ما استبطن شعوره العاطفى إزاءعالم المرأة ، بدا مضطرا لأن يتحاور فى عالم الشجن والحزن على نهج الشعراء العذريين فى هذا الاتجاه وعندئذ بدا غزله طبيعيا فى كثير من قصائده ، بل ربما عمد فى بعضها إلى معارضة بعض هؤلا العذريين كما سنرى من تطبيقات فى تحليل بعض قصائده .

ولم يقتصر تعلق عمر بالغزل عند حدود حضارة عصره ، أو حتى بداوة النجديين فيه ، بل حاول أن يستجمع لشعره من بداوة الجاهليين – أيضا – بعض العناصر الفنية ، فراح يصور بطولاته ومغامراته ، ويعرض منها نماذج طيبة يسجل بها فروسيته المزعومة ، وبطولاته الزائفة ، التى استقى رصيدها من واقع التراث والتقاليد ، ولم يكن ثمة دليل وراءها إلا على التشبث بأهداب المصدر القديم فى بعده الجاهلى بالدرجة الأولى .

وكأن عمر أراد أن يسجل جانبا من جوانب فحولته الفنية ، كما سجلها كبار الشعراء من خلال طرح الصورة جامعة لكل المصادر الذاتية والتراثية ، فتجاوز معجم الجاهلية ، إلى المعجم الإسلامى ، يستلهم منه الصور ، ويستوحى الألفاظ التى يقحمها فى شعره ، وكأنما راح يسجل من خلالها طبيعة ثقافته ، وإن بدت منبتة الصلة بغزله الحضارى بصفة خاصة ، ولكنه أفسح لها مجالات أخرى فيما استوقفه من غزله العذرى الذى تحول فيه السلوك إلى الإفراط فى المعالجة التصويرية فى هذا الإطار الغزلى . وعلى أية حال فنحن لا نأخذ بتلك المؤثرات الإسلامية كمعيار للسلوك الدينى للشاعر ، خاصة أن ما رأيناه عند غيره من شعراء النقائض يؤكد هذا القول ، إذ يظل الأخذ من تلك المصادر أمراً يرتبط بفكر الشاعر وثقافته أكثر مما يرتبط بسلوكه بشكل حتمى ، خاصة إذا تأملنا موقفه فى سياق ذلك الزحام الحضارى الذى لم يتح له تلك النماذج التصويرية التى يحكى الكثير منها طابع سلوكه ، أو ما تمثله منه .

ويبقى لغزل عمر – بدايةً – أنه ورد فى دائرة متخصصة ، تكشف استجابته لكل الظروف الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، والحضارية للبيئات الحجازية، فعكس صدى وقعها على نفسه فى غزله، مضيفا إليه ما التمسه عن قرب من أبعاد نفسية لعالم المرأة المتحضرة، فراح يرصده – أيضا – كجزء من سمات العصر، مما ميز شعره بسمات فنية خاصة يمكن طرحها من خلال الرؤية التحليلية لبعض قصائده فى الاتجاهين اللاهى والعذرى باعتبارهما وجهاً آخر من صراعات العصر العاطفية لدى الشعراء .

### (أ) الرائية الكبرى وصراع الحضارى والبدوى

ومشهورة فى تاريخ الشعر العربى تلك الرائية التى تصور مغامرات عمر فى مجال الغزل ، وتكشف عن بطولاته التى طمح إليها كفتى بارز من فتيان العصر الأثرياء ، كما سجلت صورة لمثله الأعلى فى عالم الغزل فتصارع فيها الحس التراثى مع الواقع الحضارى ، وفيها يقول (١) :

(١) أمِنْ آلِ نُعْمٍ أنت غـــادٍ فـــمـــبكرُ
غـــداةَ غَـــدٍ أمْ رائحٌ فَـــمُـــهَـــجِّـــر

(٢) بحـاجـةِ نفسٍ لم تَقُلْ فى جَـوابهـا
فـــتُـــبلغَ عُـــذْراً والمقـــالةُ تُعْـــذِرُ؟

(٣) تهـيـمُ إلى نُعْم فـلا الشـملُ جـامعٌ
ولا الحـبلُ مـوصـولٌ ولا القلبُ مُـقْـصِـرُ

(٤) ولا قـــربُ نُعم إن بَدتْ لكَ نافعٌ
ولا نأيُهـــا يُسْلِى ولا أنت تَصْـــبِـــرُ

(٥) وأخـرى أتَتْ من دون نُعم ومـثلُهـا
نهى ذا النـهى لو تَرْعَـــوى أو تفكر

(٦) إذا زرتَ نُعْـــمـــاً لم يزَلْ ذو قـــرابة
لهـــا كلمـــا لاقَـــيْـــتَـــهـــا يتنمَّـــر

(٧) عـــزيزٌ عليـــه أن أُلمَّ ببَـــيْـــتِـــهـــا
يســرُّ لىَ الشــحناءَ والبــغضَ مُظهــر

(٨) ألِكْنِى إليـــهـــا بالســـلام فـــإنّهُ
يُشـــهَّـــر إلمامى بـهـــا ويُنَكَّرُ

---

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة ط. الهيئة المصرية العامة الكتاب ٦٤ وما بعدها. مهجر: سار في الهاجرة.

(٦) يتنمر : يظهر العداوة والبغضاء .

(٨) ألكني: ألكني إلي فلان واحمل إليه ألوكي ومألكتي وهي الرسالة، أي كن رسولي وتحمل رسالتي إليها .

(٩) بآية مـا قـالَتْ غـداةَ لَقِـيتـهـا
بمَدْفع أكنـانٍ أهذا المُشَـــــهَّــــرُ؟

(١٠) قفى فانظرى أسماءُ هل تعرفينه
أهذا المُغــيــرىُّ الذى كـان يُذْكــرُ ؟

(١١) أهذا الذى أطْرَيْت نَعْـتـا فلَمْ أكُن
وعــيــشك أنســاه إلى يوم أُقْــبَــرُ

(١٢) فـقـالت : نَعَمْ لا شكَّ غـيَّـر لونَهُ
سُـرى الليل يُحـيى نصَّـهُ والتـهـجُّـر

(١٣) لئن كـان إياه لَقَـدْ حـالَ بعـدَنا
عن العـهــد والإنسـانُ قـد يتـغـيَّـر

(١٤) رأتْ رجلا أمَّا إذا الشمسُ عـارَضَتْ
فـيَـضْـحَى وأمَّـا بالعـشىِّ فـيَـخْـصَـر

(١٥) أخـاَ سَـفـر جـوَّابَ أرض تقـاذَفَتْ
به فلواتٌ فــهــو أشــعثُ أغْــبَــرُ

(١٦) قليلٌ على ظهــر المطيَّــة ظلُّه
ســوى مــا نفى عنه الرِّداءُ المُحَـبَّـر

(١٧) وأعجبَهَا من عَيْشها ظلُّ غُرْفَةٍ
وريَّانُ ملتفُ الحــدائق أخــضــرُ

(١٨) ووالٍ كـفـاها كلَّ شيء يهـمُّـهـا
فليــست لشيءٍ آخــرَ اللَّيل تَســهَــرُ

---

(١٤) إذا الشمس عارضت : أي اعترضت في أفق السماء وارتفعت بحيث تغيب حيال الرأس .

(١٥) جواب : من جاب يجوب إذا خرق وقطع .

(١٦) المحبَّر : المزين والمحسن.

(١٩) وليلةَ ذى دوران جشّمَتْنى السُّرى
وقد يجشمُ الهولَ المُحبُّ المغرَّرُ

(٢٠) فَبتُّ رَقيباً للرِّفاق على شَفا
أُحَاذِر منهم من يطوفُ وأنْظُر

(٢١) إليهم متى يستمكنُ النومُ منهم
ولَى مجلسٌ لولا اللُّبانةُ أوْعَرُ

(٢٢) وباتَتْ قلوصى بالعراء ورَحْلُها
لطارق ليلٍ أو لِمَنْ جَاءَ مُغْوِرُ

(٢٣) وبت أناجى النفس أين خباؤها ؟
وكيف لما آتى من الأمر مصدر

(٢٤) فدلَّ عليها القلبَ ريًّا عرفتُها
لهَا وهوىَ النفسِ الذى كادَ يَظْهَرُ

(٢٥) فلمّا فَقَدْتُ الصوتَ منهم وأُطْفِئَتْ
مصابيحُ شُبَّتْ بالعشاء وأنْؤُر

(٢٦) وغابَ قُمَيْرٌ كنتُ أهوى غيوبه
وروّح رُعْيَانٌ ونَوّم سُمَّرُ

(٢٧) وخُفض عنى الصوتُ أقبَلْتُ مشية الـ
حُبَابِ وشخصى خشيةَ الحىِّ أزْوَرُ

---

(١٩) جشم الأمر : تلكلفه علي مشقة . المغرور: الذي يعرض نفسه للهلاك ويحملها علي غير ثقة .
(٢٠) علي شفا : علي حفرة من نار يكني بها عن تمكن الغيظ منه .
(٢٢) المصدر : الظاهر المكشوف .
(٢٣) الريًّا : الريح الطيبة
(٢٦) السُمَّر : جمع السامر وهم الجماعة يتحثون ليلا .
(٢٧) مشية الحباب : الحباب هي الحية، أي كان يمشي ليلا .

(٢٨) فحييتُ إذ فاجأتُها فتولَّهَتْ
وكادَتْ بمخفوضِ التحيةِ تَجْهَرُ

(٢٩) وقالَتْ : وعضّتْ بالبَنان فضَحْتَنى
وأنتَ امرؤٌ ميسورُ أمرِكَ أَعْسَرُ

(٣٠) أرَيْتكَ إذ هُنّا عليكَ أَلَمْ تَخَفْ
وُقيتَ وحولى من عدوِّك حُضَّرُ

(٣١) فو الله ما أدْرى أتعجيلُ حَاجةٍ
سَرَتْ بكَ أم قد نام من كنتَ تَحْذَرُ

(٣٢) فقلت لها: لابَل قَادنى الشوقُ والهَوى
إليكِ وما نفسٌ من النّاس تَشْعُرُ

(٣٣) فقالَتْ: وقد لانَتْ وأفرخَ رَوْعُها
كلاكَ بحفظٍ ربُّك المتكبُر

(٣٤) فأنت أبا الخطّاب غيرُ مُدافَعِ
علىّ أميرٌ ما مكثت مؤمر

(٣٥) فيالكَ من ليلٍ تقاصر طولُه
وما كان لَيْلى قبلَ ذلك يَقْصُرُ

(٣٦) ويا لكَ من ملهىً هناكَ ومَجْلس
لنا لم يكدِّره علينا مُكَدِّرُ

(٣٧) يمجُّ ذكيَّ المسك منها مقبل
نقيُّ الثنايا ذوُ غرُوب مُوَشَّرُ

(٣٨) تراه له إذا ما افترَّ عنهُ كأنه
حصى بَرَدٍ أو أُقْحُوانٌ مُنَوِّرُ

---

(٢٨) تولهت : تحيرت وذهب عقلها من شدة الوجد .

(٣٩) وترنُو بعـينَيْـهـا إلىّ كـمـا رنَا
إلى ظبـيـةٍ وسطَ الخَـمـيلة جُـؤْذَرَ
(٤٠) فلمـا تقـضىّ الليل إلا أقلّه
وكـادت توالى نجـمـة تَتـغـوّر
(٤١) أشـارَتْ بأن الحى قـد حـانَ منهم
هُبـوبٌ ولكنْ مـوعـدٌ منك عَـزْوَر
(٤٢) فَـمَـا رَاعَنى إلاّ منادٍ ترحّلوا
وقـد لاح مـعـروفٌ من الصـبح أشـقـرُ
(٤٣) فلمـا رأتْ مَنْ تنبّـه منهم
وأيقـاظهم قـالت : أشِـرْ كـيف تأمُـر
(٤٤) فـقلتُ : أباديهم فـإمّـا أفُـوتُهم
وإمـا ينالُ السـيفُ ثأراً فـيَـثْـأرُ
(٤٥) فقـالت : أتحقـيقـاً لما قـال كـاشح
علينا وتصـديقـاً لما كـان يُؤثَرُ
(٤٦) فـإن كـان مـا لابُدّ منه فـغـيـره
من الأمـر ، أدْنَى للخـفـاء وأسْـتَـرُ
(٤٧) أقصُ على أخـتىّ بدءَ حـديثنا
ومـاليَ منْ أن تعْلَمـا مُـتَـأخّـرُ
(٤٨) لعلّهـمـا أن تطلُبـا لك مَـخْـرَجـا
وأن ترحـبـا سـربا بما كنتُ أحـصـر

---

(٣٩) الجؤذر : ولد البقرة الوحشية . الخميلة : موضع يكثر فيه الشجر .
(٤٠) تتغور : أي تغور وتذهب.
(٤١) عزور : موضع قرب مكة .
(٤٤) أباديهم : أظهر لهم.

(٤٩) فقامَتْ كئيباً ليس فى وجهها دمٌ
من الحزن تُذْرى عبرةً تتحدَّر

(٥٠) فقامت إليها حُرَّتان عليهما
كسا آن من خَزٍّ دِمَقْسٌ وأخضَرُ

(٥١) فقالَتْ لأختيها : أعينا على فتىً
أتىَ زائراً والأمرُ للأمرِ يُقْدَّر

(٥٢) فأقبلَتا فارتاعا ثم قالتا :
أقلىِّ عليك اللومَ فالخطبُ أيْسَرُ

(٥٣) فقالَتْ لها الصُغْرَى: سأعطيه مطرفى
ودرْعى وهذا البردَ إنْ كانَ يَحْذَر

(٥٤) يقومُ فيَمْشى بيننَا متنكِّرا
فلا سُرنا يفشوُ ولا هُوَ يَظْهَرُ

(٥٥) فكانَ مِجنى دوُنَ من كنتُ أتّقى
ثلاثُ شخوص كاعبَان ومُعْصِرُ

(٥٦) فلمَّا أجَزْنَا ساحةَ الحيِّ قُلْنَ لىَ
ألم تتّق الأعداءَ والليل مُقْمِرُ

(٥٧) وقلنَ أهذا دأبُكَ الدهرَ سَادراً
أمَا تَسْتَحى أو تَرْعَوِى أو تُفَكِّرُ

(٥٨) إذاَ جئتَ فامْنَحْ طرفَ عينَيْك غيرَنا
لكى يحسبُوا أنَّ الهوى حيثُ تَنْظُر

(٥٩) فآخرُ عَهْدٍ لى بها حينَ أعْرَضَتْ
ولاحَ لَها خدٌ نقىٌ ومَحْجِرف

---

(٥٣) درع المرأة : قميصها . المطرف رداء من خز .

(٥٥) المعصر : دخلت مرحلة الشباب والكاعب دونها .

(٥٧) السادر : اللاهي الذي لا يهتم ولا يبالي بما صنع .

(٦٠) سـوىَ أنّى قـد قُلْتُ يا نُعْمُ قـوْلَةً
لهـا والعـتـاقُ الأرْحـبـيّـاتُ تُزْجَـرُ

(٦١) هنيـئـاً لأهل العـامـريّة نَشْـرُها اللـ
ـذيـذُ وريّاهـا الـذى أتَـذَكّـرُ

(٦٢) فـقـمتُ إلى عَنْس تخـوّنَ نَيّـهـا
سُـرَى اللّيل حـتى لَحْـمُـهـا مُـتَـحَـسـرُ

(٦٣) وحَبْسى على الحَاجَات حتى كأنها
بقـيّـةُ لَوْح أو شـجَـارٌ مُـوَشّـرُ

(٦٤) ومـاءٍ بمَوْمَـاةٍ قليل أنيـسُـهُ
بسابسَ لَمْ يُحدثْ به الصّيْف مَحْضَرُ

(٦٥) به مُـبْـتَنىً للعَنكبـوت كـأنه
على طَرَف الأرجـاء خـامٌ مُنَشّـرُ

(٦٦) ورَدْتُ ومـا أدْرى أمَـا بَعـد مَـوْردى
من الليل أم مـا قَـدْ مـضَى منه أكْـثَـرُ

(٦٧) فـقـمتُ إلَى مـغـلاة أرض كـأنّهـا
إذا التَـفَـتَتْ مـجنونةٌ حينَ تَنْظُر

(٦٨) تُنَازِعُنِى حِـرْصـاً على الماء رأسَـهـا
ومن دُون مـا تهْـوَى قليبُ مُـعَـوّرُ

(٦٩) مـحـاولَةً للمـاء لولا زِمَـامُـهـا
وجَـذْبِى لهـا كـادَتْ مِـرَاراً تكَسّـرُ

---

(٦٠) الأرحبيات : النجائب من الطير والزجر لها التيمن بسفوحها والتشاؤم ببروحها.

(٦١) النشر لحم البعير : أن يكون للبعير سمنة حتي كثر شحمه وتتك سنامه .

(٦٤) الخام جمع خامة السنبلة. الإرجاء : النواجي .

(٦٧) مغلاة أرض : أي تغلو في سيرها علي الأرض بخفة قوائمها

(٦٨) القليب: البئر .

(٦٩) تكسر : تفتر .

(٧٠) فلمّـا رأيتُ الضُـرَّ منهـا وأنّنى
بلدة أرضٍ ليسَ فيهـا مُعَمَّرُ

(٧١) قَصَرْتُ لها من جانب الحَوْض مُنْشأً
جديدا كَقَاب الشِّبر أوْ هُو أصغَرُ

(٧٢) إذا شرعت فيه فليسَ لُمُلتَقَى
مشافِرِها منه قِدَى الكفِّ مُسْأَرُ

(٧٣) ولا دَلْوَ إلا القَعْبُ كان رِشَاءَهُ
إلى الماء نسعٌ والأديمُ المُضفَّرُ

(٧٤) فسافَتْ وما عافَتْ وما رَدَّ شُرْبَهَا
عن الرِّيِّ مطروقٌ من الماء أكْدَرُ

(١)

وتكشف قصيدة الغزل عند عمر عما أكسبها من ملامح جديدة ، وقسمات خاصة بهذا الفن على سبيل الإضافة أو التطوير . وأحيانا على سبيل التجديد المطلق الذى عرض من خلاله الكثير من محاولته الفنية الجادة المميزة .

ويكفى – بداية – أن يقف عمر بهذه القصيدة الطويلةعند فن الغزل وقفة المتخصص الذى لا يكاد يتجاوزه ، فيحقق للقصيدة وحدتها الموضوعية ممثلة فى دورانها حول فكرة واحدة ، وارتباطها بخيط نفسى واحد ، وتعلقهما بدفقة شعورية متجانسة ، الأمر الذى ينم عن دقة العلاقة بين فنه وطبيعة تمثله لتجاريه ، واحتذائه لمثله الأعلى فى هذا التيار ، على أن نضع فى الاعتبار – هنا – أن المقصود بطبيعة التجربة قدرته على تمثُّلها وتصويرها والاقتناع بها دون التوقف عند حدود المعايشة الواقعية لتكون ضرورة لهذا التمثل ، أو ضمانا لصدق ذلك الأداء؛ ذلك أن المادة الفنية التى عرضها عمر بدت كافية للدلالة على صدقه الفنى والاجتماعى معا ، وهو صدق تزداد أهميته حين يكشف طبيعة التيار الحضارى ، ويعكس ظروف العصر ، ويحكى موقف الشاعر منه ومن تراثه فى آن واحد ، فهو يحكى إذن قصة صراع القديم

(٧١) قاب الشبر : قدر الشبر .

(٧٣) القعب: القدح الضخم الغليظ الجافي. النسع: سير يظفر علي هيئة أعنة النعال تشد به الرِّحال.

والجديد من خلال تمثل عمر لكليهما ، كما يعرض نموذجا من صراع البادية والحاضرة.

هذا عن العلاقات الخارجية للنص فى صلته بشخص عمر كمبدع ، وعالمه المتميز كموضوع لإبداعه، مما دفعه إلى تسجيل ملامح بارزة عكسها خياله من خلال معطيات واقعه وتراثه فى سياق واحد ، إذ راح يسجل بطولات غزلية وفنية بدا فيها التقليد واضحا ، وفيهاب دت أيضا فتوة العصر التى راح يحلم بها ، وإن كان من خلف هذا كله يبدو متعلقا – كشاعر فنان – بالنقلة الحضارية التى حملت إلى نفسه الكثير من صور القلق والاضطراب والحيرة، مما ملأ نفسه بمشاعر متصارعة موزعة بين الضيق والتمزق والانقسام مما دفعه بشدة متناهية إلى عرض الحس الحضارى بنفس العنف الذى ارتد به إلى شعر القدماء من فرسان الغزل العربى القديم .

وتتعدد الدوافع فى نفس عمر حول تسجيل بطولاته الغزلية المتكررة، فإذا هو يطمح – كما قلنا – إلى أن يكون فتى العصر الأول، كما كان امرؤ القيس كذلك فى الجاهلية ، وهو يختار امرأ القيس أستاذا له ، ومثلاً أعلى لما أُعجب به منه بدءاً من أستقراطية نشأته ، التى اتفقا حولها ، فقد بدا امرؤ القيس ملكا ضليلا عرف طريقة بعيدا عن أغلال المجتمع وقيوده وقيمه ، منذ آثر الاغتراب عنه، والإنصراف إلى مغامراته الخاصة مع فتياته الأرستقراطيات التى بدت الواحدة منهن «بيْضة خدْر لا يرُام خِباؤها إلا من خلاله ، فهو الوحيد الذى يستطيع أن يتجاوز إليها الأحَراس والمعْشر» على الرغم من تربصهم به. وإصرارهم على قتله إن هم ظفروا به .

وكأن عمر يعجب من امرئ القيس بطبيعة طبقته الاجتماعية التى ينتمى إليها، وكذا طبيعته الفنية التى اندفع فيها مصورا مغامراته ، وحاكيا قصصه التى نسجها فى جوف الصحراء وعبر أجوائها القاسية، وحول غدران المياه ، فاجتذبت الصور عمر ، فراحى حاكيها وينسج على منوالها من قصصه وبطولاته ما جسده – كنموذج – فى هذه الرائية .

على أن هذا الإعجاب لم يكن الدافع الوحيد وراء تفرد عمر فى غزله ولا حتى فى اقتدائه بامرئ القيس، بل تعددت الدوافع، – كما عرضنا – من واقع نشأته القرشية، وقربه منعالم المرأة ، وفراغه من عالم السياسة، والنأى بنفسه عن التكسب أو المدح أو الارتباط بقضايا البلاط الأموى أو بمشكلات الأحزاب السياسية المناوئة له ، على الرغم من أن كثيرا من شعراء مدرسته الغزلية قد حرصوا على خلق صلات لهم بالسياسة ، منذ رحلوا إلى الشام مادحين متكسبين، وهو ما لم يقع فيه عمر على الإطلاق.

ولم يكن عمر فى حاجة إلى عطاء ، أو كسب ، أو احتراف مدح على أبواب الخلفاء، وإن كان هذا لا يعنى أنه كان عاجزاً بطبعه عن المشاركة السياسية ، ولكنه بدا خاضعا لما زاد لديه من الإحساس بهذا الفراغ من الفكر السياسى ، فاندفع موجها كل طاقاته الفنية إلى ميدان الغزل ، فبدت بطولاته الغزلية وكأنها بديل عن مشاركته فى سياسة عصره ، ولعله اكتفى من فنه بالتخطيط لسياسة غزلية خاصة ، حقّق فيها زعامته ، وتتلمذ عليه فيها كثير من شعراء العصر ، بل لعله استطاع – بذلك – أن يعّوض نفسه عما فرض عليه من ذلك الاغتراب أو حالة الفقد السياسى . من واقع هذه الصيغة الفردية لشخص عمر بدت استجابته للصيغة العامة للجديد فى عصره، وهو ما هيمن عليه فى كثير من ظواهر الحياة الاجتماعية التى «مالت عن طريقها الذى كانت فيه، وأنه غشيها – فى جوانب منها أو فى بعض طبقاتها – هذا اللين الذى أدى إلى شىء من التحرُر أو التحلُل ، وأنها أصيبت فى انتقال مركز الخلافة بلون من الانعتاق ، وأن الترف الذى غطاها كانا إيذانا بكل ما يستتبع الترف عادة من أجواء النعيم ، على أن المجتمع الإسلامى ، فى كتلته الكبرى ، لم يتابع كل هذه الاتجاهات ولم يأخذ منها بنفس القدر ، وهذه الاتجاهات ليست إلا السحب الجديدة التى كانت تطلع فى سماء الحياة الإسلامية» [1] على أن عمر برز فى الجانب الإيجابى من تلك الحياة ، حتى أثرت فى فنه حين اجتمع له الشباب والفراغ والترف ، لتلتقى جميعها فتبسط بين يديه صورا متعددة من مباهج الحياة ، وترف العيش ، مما دفعه – كرد فعل لهذا كله – إلى التشبث بلون معين من ألوان السلوك ، راح يتسق معه نفسيا ، ويخرج من خلاله فنا له سماته الخاصة المتميزة التى تدل على شخصيته الحضارية من ناحية ، وتبين كيف صقله التراث الفنى فى إطار موضوعه من ناحية أخرى .

(٢)

ويدخل عمر من خلال الرائية إلى صور تدو متعارضة ، حيث يرسم فيها لوحات حضارية وأخرى بدوية، ومن خلال اللوحتين يدخل إلى لوحتين أخريين يبدو فى إحداهما شاعرا عذرى الهوى ، وفى الأخرى يبدو لاهيا وحضاريا صريحا ، ومع اللوحات الأربع نتوقف فى صحبة عمر لنراه وهو يدخل إلى القصيدة مرتبديا زى البداوة ، ومتقمصا شخصية الشاب القبلى ، مجردا من نفسه ذلك الآخر الذى يتحاور من خلاله ، فيذكر صاحبته وأهلها ، وهو فى حيرة من أمره ، لما ازدحم به وجدانه من عواطف وانفعالات يكاد يقطع حبل الأمل فى وصالها ، خاصة حين يتذكر

(١) د. شكري فيصل : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ٣٥٢ .

حصانة بيتها ، ويقظة حراسها ، وكيف يتنمرون له ، أو لغيره ، فهو يعرض فيها صورة الفتاة الحرة من بنات القبيلة يقيم الحراس على باب خدرها، وهو يتألم ألم العذريين بما يضمره من هوى فى أعماقه ، وما يصوره من فشله فى الوصول إليها، وما يعرضه من حالة الكآبة التى أصابته نتيجة ذلك البعد «فلا الحبل موصول ، ولا القلب مقصر» : «ولا الشمل جامع» «ولا نأيها يسلى» و«لا هو يصبر» ، وكلها مواقف تسجل قلقه واضطرابه وحيرته . (١ - ٩) ، ولكن عمر يصر على أن يصل إلى فتاته، وهو ما يزال فى إطار اللوحة البدوية أيضا ، فيبدو فارسا عملاقا - على حد تعبيره بالطبع - يتحمل مشقات السفر والرحيل (١٤ - ١٥) .

**رأتْ رجلا أمَّا إذا الشمسُ عارضت**

**فيضحى وأما بالعشى فيخصر**

**أخا سفر جواب أرض تقاطعت**

**به فلوات فهو أشعث أغبر**

حيث يبدو وقد استجمع حس البداوة فى منظره وحركته ، وكأننا تركنا فتى مكة المترف بما فى حياته من ألوان النعم وأنواع الثراء، لنجده فارسا خشنا يقتحم الصحراء ، وتتقاذفه الفوات ، وهو «أشعث أغبر» على حد تصويره .

ويعود ثانية إلى بداوة التصوير حين يذكر مقام صاحبته (٢٧)

**فبت أناجى النفس أين خباؤها**

**وكيف لما آتى من الأرض مَصْدر**

وما إن ينتهى من مغامراته حتى يعاود المشهد البدوى أيضا (٤٢) :

**فما راعنى إلاَّ مناد ترحلوا**

**وقد لاح معروف من الصبح أشقر**

ثم مشهد العودة ، حيث يطول حديثه وكأنه قد غادر الحضارة للعيش فى أجواء البادية (٦١) فيصور متاعبها وما أرهقه من أهوالها فى رحلته :

**فقمت إلى عنس تخوّن نيها**

**سرى الليل حتى لحمها متحسر**

إلى الجانب الجغرافى الذى يعرضه عبر الرحلة، وما تعانيه الناقة نتيجة قلة الماء وجدب الصحراء

ومـــاء بمومـــاة قليل أنيـــســـه
بسابس لم يحدث بها الصيف محضر

به مُـــبْــتَنى للعنكبـــوت كـــأنه
على طرف الأرجــاء خـــام منشـــر

إلى التصوير الزمنى المفزع لليل مثل هذه القفار التى خاضتها به ناقته :

وردت ومـــا أردى أمـــا بعـــد مـــوردى
من الليل أم مـا قـد مـضى منه أكـثـر

فهو يعيش حالات من الصراع مع جدب الحياة، وقفرها ، وظلامها ، وقسوتها، وكذلك بدت ناقته، خاصة حين اشتد بها العطش ، فراحت تنظر هنا وهناك وكأنها. هى الأخرى تعيش الأزمة التى عاشها عمر، وهو يترقب الحراس ، ويريد الوصول إلى الخباء ، حتى تنتهى أزمتها هى أيضا كما حلت تماما ، وكذلك كان حاله ، وهو عائد من الغزل ، كما كان موقف ناقته فى حاجتها إلى ذلك الارتواء :

فـقـمت إلى مـغـلاة أرض كـأنهـا
إذا التـفـتت مـجنونةٌ حين تنظر

تنازعنى حـرصـا على الماء رأسـهـا
وجـذبى لهـا كـادت مـرارا تكسـر

فلمـا رأيت الضـر منهـا وأننى
ببلدة أرض ليس فـيـهـا مـعـصـر

قـصـرت لهـا من جـانب الجـوض منشـأ
جـديدا كـقـاب الشـبـر أو أصـغـر

إذا شـرعت فـيـه فليس لملتـقى
مـشـافـرها منه قـدى الكف مـسـأر

ولا دلو إلا القعب كان رشاءه

إلى الماء نسع والأديم المضفر

فسافت وما عافت ومارد شربها

عن الرى مطروق من الماء أكدر

وعلى هذا افتتح عمر قصيدته بلوحة بدوية كاملة ، وقعت فى عشرة أبيات، لينهيها بأخرى بدوية فى وصف موقف الناقة ، وقعت فى اثنى عشر بيتا ، حتى كاد يطرح البداوة فى ثلث القصيدة ، بالإضافة إلى الصور المتناثرة التى أشرنا إليها.

ومع عمر فى مغامراته الغزلية يلح عليه موقف امرئ القيس فى الجاهلية ومعه أيضا موقف المتغزلين فى الجاهلية، ولكنه سرعان ما ينخرط فى لوحة أخرى يرسمها بريشة الشاعر العذرى ، فيأخذ من البداوة عفة الغزل ، كما كان عند شعراء البادية فى عرصه فى نجد وبوادى الحجاز، وفى لوحة الغزل العذرى نجده مكتئبا حزينا يائسا:

ولا قرب نعم إن دنت لك نافع

ولا نأيها يسلى ولا أنت تصبر

وتبدو نتيجة حزنه فى صورته المرئية ، وقد أصابه الضعف والهزال والضمور والنحول حتى صارعلى حد تصويره :

قليل على ظهر المطية ظله

سوى ما نفى عنه الرداء المحبر

فقد اشتد به الألم ، وتيمه الهوى ، على نهج العذريين ، وكان مما زاد من همومه وجود الرقيب الذى يزعجه ويفزعه، ولذا راح يرقبه حذرا :

فبت رقيبا للرفاق على شفا

أحاذر منهم من يطوف وأنظر

كما راح يفكر عميقا حول مكانها ، فلم يستدل عليه إلا من خلال عذريته وصدق هواه، فدله عليها قلبه وأشواقه التى تبينت رائحتها :

فدل عليها القلب ريا عرفتها

لها وهوى النفس الذى كاد يظهر

حتى إذا ما وصل إليها سجل صراحة عفته أيضا قائلا لها:

**فـقلت لهـا: بل قـادنى الشـوق والهـوى**

**إليك ومـــا نفس من الناس تشـــعـــر**

وهنا راح عمر يتصارع مع نفسه عبر لوحة المغامر الغزل كما اكتسبها من الجاهلية، إلى العذرى العفيف الذى يتلمس بواعثه وأشواقه ، فيتعرف عليها، وينطلق منها معانيا من الحراس والرقباء ، ومتحملا المشقات ، حتى يستجيب لدوافع الوجد، وآلام الهوى التى قادته عبر تلك الرحلة البدوية الشاقة .

وعلى النقيض من هذا الجانب العذرى فى الغزل يبدو عمر شاعرا حضاريا لاهيا، وكذلك تبدو فتاته حين يعود إلى طبيعته الأصلية التى يدير فيها الحوار فى عالم المرأة حول شخصه ليبدو معشوقا من قبلها ، وتبدو هى متيمة بهواه ، على عكس الصورة التقليدية فى الغزل العذرى :

**بأية مـــا قـــالت غـــداة لقـــيـــتـــهـــا**

**بمدفع أكـنـان أهـذا المشـــــهـــــــر**

**قـــفى فـــانظرى أســـمـــاء هلى تعـــرفـــينه**

**أهذا المغـــيـــرى الذى كـــان يذكـــر؟**

**أهذا الذى أطريت نعـــتـــا فلم أكن**

**وعـــيـــشـك إنســـان إلى يوم أقـــبـــر ؟**

فهو يبدو – هنا فى صورة المغامر الغزل الذى يفتخر بشهرته فى عالم المرأة ، حيث يبدو معروفا لدى الكثيرات من فتيات عصره، حتى إذا ما انتهت مشقات الطريق إليها، والتقيا ، بدا أيضا لاهيا فى طبيعة حواره معها ، وبدت فتاته ماجنة أيضا فى سلوكها ، كما يصوره على عادته الحضارية لا البدوية :

**فـحـيـيت إذ فـاجـأتهـا فـتـولهت**

**وكـادت بمخـفـوض التـحـيـة تجـهـر**

**وقـالت وعـضت بالبنان فـضـحـتنى**

**وأنت امـرؤ مـيـسـور أمـرك أعـسـر**

وهو ما تمادى فيه من خلال تلك الصورة التى أسرف فيها حول تصوير سلوكها، وكيف راحت تدعو له، وتخاف عليه ، وتعترف بمكانته وسطوته عليها :

فـقـالت: وقـد لانت وأفـرخ روعـهـا
كــلاك بحـــفظ ربك المتكبـــر
فــأنت أبا الخطاب غـيـــر مـــدافع
على أمـيـــر مـــا مكثت مـــؤمـــر

ولذلك بأ يعرض صورا من اللهو وصراحة الغزل، مسجلا من الجمال المقاييس الموروثة بشكل حسى:

ويـالك مـن مـلـهى هـنـاك ومــــجلس
لـنـا لـم يـكـدره عـلـيـنـا مـكـدر
يمج ذكى المسك منهـــا مـــقـــبـل
نقى الثنايا ذو غــــروب مــــؤشـــر

ومع حسية الأداء ، ومع حضارية الصور الغزلية، توقف عمر عند مشتقاتها ومعطياتها المحسوسة من البداوة ثانية ، حين اعتمد فى تصوير بياضِ أسنانها على «حصى البرد» و«الأقحوان المنور» كما صوّر نظرة عينيها من خلال «رنوّ الظبية وسط الخملية إلى أبنائها» (٣٧ - ٣٩) حتى إذا ما انتهت مغامراته جعل الفتاة حريصة على معاودة اللقاء ، مستكملا بذلك اللوحة اللاهية، فإذا هى تنبهه إلى ضرورة الخروج من الديار ، ثم تحدد «عَزْوَر» موعداً للقاء المنتظر :

أشـــارت بأن الحى قـــد حـــان منهم
هبـــوب ولكـن مـــوعـــد لك عـــزور

وفى موازاة لوحة الغزل الحضاريعلى ما فيها من ترف الحياة، عرض عمر لوحة حضارية تتسق مع طبيعة معيشة تلك الفتاة المنعمة:

وأعـجـبـهـا من عـيـشـهـا ظل غـرفـة
وريان ملتف الحـــدائق أخـــضـــر
ووال كـــفـــاها كل شيء يهـــمـــهـــا
فليـــست لشيء آخـــر الليل تســـهـــر

حتى إذا انتهى إلى مرحلة التأزم والعقدة حين أراد الخروج من القبيلة، وغمض أمامه الأمر بدت مؤشرات الحل حضارية من خلال الفتاة وأختيها ، الأمر الذى لا

يصدر إلا عن فتاة متحررة بعيداً عن قيود البداوة ، وتقاليد القبيلة ، فإذا هى التى تفكر له فى وسيلة الخروج تفكيرا حضاريا أيضا :

**أقص على أختىَّ بدءَ حديثنا**
**وما لى من أن تعلما متأخر**
**لعلهما أن تطلبا لك مخرجا**
**وأن ترحبا سربا بما كنت أحصر**

وهو لم ينس أن يزين الصورة بزخارف الحس المادى للحضارة، متمثلا فى أزيائهما :

**فقامت إليها حَرضتان عليهما**
**كساءان من خز دمقس وأخضر**

وإذا سلوكهما هما الأخريان يبدو حضاريا فى طمأنتها إلى حل الموقف وتبسيط الخطب عليها :

**فأقبلتا فارتاعتا ثم قالتا :**
**أقلى عليك اللوم فالخطب أيسر**

حتى إذا بدأنا فى إنجاز الحل ، بدا الحل نفسه حضاريا ، فيه جانب من ذلك الترف العمرى الذى أسعده منه منظره وهو يسير بينهن :

**يقوم فيمشى بيننا متنكرا**
**فلا سرنا يفشو ولا هو يظهر**
**فكان مجنى دون من كنت أتقى**
**ثلاث شخوص كاعبان ومعصر**

حتى إذا أمَّنتاه إلى طريقه ، عرض لهن صورة من ذلك المسلك المتحرر الذى يستنكر فى البادية أو لدى شعرائها ، فإذا هن يداعبنه ، ويوجهن إليه النصائح التى يتبعها حين يزورهن ثانية ، مع مداعبة طريفة منهن حول سلوكه الغزلى ، وكأنهن يستحسن أسلوبه :

**وقلن : أهذا دأبُك الدهرَ سادرا**
**أما تستحى أو ترعوى أو تفكر**

**إذا جـئت فـامنح طرف عـينيك غـيـرنا**

**لكى يحـسـبـوا أن الهـوى حـيث تنظر**

وعلى هذا النحو نستطيع أن نقف عند اللوحات الأربع التى اعتمدت عليها القصيدة، منذ ظهر فيها عمر فارسا بطلا يجوب الصحراء ، ويتغزل غزلا بدويا ، وبدأ يتنكر للبداوة حين يبدو حضاريا فى بعض صوره ، ومعها يرسم لوحات سلوكية لفتاة العصر تتسق مع صور الحضارة ، وهى صور يحكمها ذلك الصراع الفنى والسلوكى الذى انعكس فى مجمل القصيدة ، واحتوته تفاصيلها .

ولا نستطيع أن نرد هذا الصراع فى صور عمر وتناقضاتها إلى خلل فى شخصه ، ولا إلى عقدة انطلق منها ، بقدر ما يمكن طرحها من خلال تصور محدود ينتهى إلى عمده لاصطناع هذه الازدواجية فى فنه ، كما اصطنعها شعراء العصر جميعا فى الاتجاهات الأخرى بين تراثهم ، ومادة واقعهم ، وفى المجال الغزلى وجد من ركام التراث مغامرات أعجب بسلوك أصحابها ، فراح يقلدهم فى غزله ، ولم يتركها موحية ببداوته ولم يترك التراث يستعبده فيها ، بل أدخل معه الحضارة شريكا، فعكس من الواقع صورا مادية محسوسة حول مدلول الثراء من ناحية، وحول سلوك فتاة العصر من ناحية أخرى ، فهى لغة الصراع الأموى التى وجهها عمر توجها خاصا إلى عالم الغزل الذى تخصص فيه وعرف به .

(٣)

وحول الموقف التراثى يظل التشابه وارداً بين عمر وبين امرئ القيس فى الجاهلية، ولعل إعجابه بمغامراته ، وتتبعه مسلكه الغزلى هو ما حدا به إلى تقليده لذلك الفتى الذى أعجبه من عالمه الصيد واللهو والغزل، فعكف عليها جميعا يصورها ويعصر من خلالها فلسفة حياته .

ومعروفة رحلة امرئ القيس إلى فتاته – على الصعيد الغزلى – وكيف عانى المشقات حتى وصل إليها ،وإذا هى فتاة أرستقراطية ، مترفة، منعمة، ممنعة منذ بدت عنه :

**مـهـفـهـفـة بيـضـاء غـيـر مـفـاضـة**

**ترائبـهـا مطقـولة كـالسـجنجل**

**وتضـحى فـتـيت المسك فـوق فـراشـهـا**

**نؤوم الضـحى لم تنتطق عن تفـضل**

فهى تبدو من الوسط الأرستقراطى فى الجاهلية ، مما كنى عنه بفتيت المسك فوق فراشها، وهى نؤوم الضحى ، مخدومة لا عمل لها، وهى نفس الصورة التى التقطها عمر فعرضها فى شكل دال على مزيد من الترف ، يتسق مع الرقى الحضارى فى عصره فى البيتين (١٧ - ١٨) . وإذا كان امرؤ القيس قد حرص على إظهار بطولاته وفروسيته فى تجاوز الأحراس حتى يصل إليها فى معلقته :

**تجاوزت أحراسا إليها ومعشرا**

**علىَّ حراصا لو يسرون مقتلى**

وفى لاميته تبدو الصورة أكثر هدوءا :

**سموت إليها بعد ما نام أهلها**

**سمو حباب الماء حالا على حال**

فقد اقتحم الأحراس مرة، وفى أخرى اتخذ وسيلته من محاولة الاختلفاء لئلا يشعر له أحد مثل حباب الماء حين يعلو بعضه بعضا فى رفق ومهل، فكانت أبياته من وراء الصورة التى تلتقطها عدسة عمر، فتعيد طرحها من جديد فى مغامرته فى ليلة «ذى دوران» فى الأبيات (١٩ ، ٢٠ ، ٢١) بل إن التحديد الزمانى للمغامرة لا يكاد يفوت عمر من قول امرئ القيس أيضا :

**إذا ما الثريا فى السماء تعرضت**

**تعرض أثناء الوشاح المفصل**

فإذا هى الصورة التى رصدها عمر فى البيتين (٢٥ - ٢٦) .

ويقع هول المفاجأة على فتاة كل من الشاعرين بنفس الدرجة من الفزع والخوف، مما يكشفه الحوار المصحوب بدعائهما ، على نحو قول امرئ القيس فى المعلقة :

**فقالت : يمين الله مالك حيلة**

**وما إن أرى عنك الغواية تنجلى**

وفى اللامية عند امرئ القيس أيضا :

**فقالت : سباك الله إنك فاضحى**

**ألستَ ترى السمار والناس أحوالى**

وهو قريب جدا من حديث صاحبة عمر فى الأبيات (٢٩، ٣٣، ٣٤).

وكذلك الحال فى تصوير ما دار بين الشاعر وبينها، استكمالا للمشهد الغزلى، فقد أصبح امرؤ القيس معشوقا فى لاميته :

**فـأصـبـحت مـعـشـوقـا وأصـبح بعلهـا**

**عليـــه القـــتـــام سئ الظن والبـــال**

وهو نفسه ما يصوره عمر من عالمه الغزلى أيضا فى البيتين (٥٦- ٥٧).

ويمتد التأثر إلى حد اتفاق عمر مع امرئ القيس فى مقاييس الجمال التى أعجبته منها، خاصة فى تأثير عينيها، مما طرحه فى قوله مخاطبا إياها :

**ومـــا ذرفت عـــيناك إلا لتـــضــــربنى**

**بســهــمـيك فى أعـشـار قلب مُـقـتَّل**

وهو أيضا ما يعرضه عمر لصاحبته فى البيت (٣٩).

ويزداد امتداد التأثير بعمر إلى حد اصطناع البطولة والقدرة على التحدى، كما عرضها امرؤ القيس حين صور فروسيته وجرأته، مستنكرا أن ينال منه خصمه، وهو زوج فتاته هنا :

**أيقـــتلنى والمشَـــرفى مـــضـــاجــعى**

**ومــــسنونة زرق كـــأنيـــاب أغـــوال**

فإذا عمر يبدو على نفس الدرجة من القدرة على المواجهة :

**فـــقلت أباديهم فـــإمـــا أفـــوتهم**

**وإمـــا ينال الســـيف ثأراً فـــيـــثـــأر**

فالموقف واضح جلى عند عمر فى اقتدائه بامرئ القيس والتقاطه كثير من عناصر صوره، وحركاته، وسكناته، ومغامراته الغزلية، وقد لاحظ ذلك الدكتور طه حسين والدكتور ضيف والدكتور يوسف خليف[1] ولكن يظل الفاصل قائما بين الشاعرين حول طبيعة التهتك والمجون التى صورها امرؤ القيس بصورة فاحشة مع فتاته، وهو ما لم يتعرض له عمر بنفس الدرجة من القبح، ربما لأن ظروف الحضارة

---

(١) يراجع في ذلك في الأدب الجاهلي للدكتور طه حسين، العصر الجاهلي للدكتور شوقي ضيف، تاريخ الشعر في العصر الإسلامي للدكتور يوسف خليف .

أصقلته فأبعدته عن ذلك الفحش والتهتك الذى صوره أستاذه الجاهلى، وربما لأن العصر قد اختلف – بالضرورة – فى احتواء قيم جديدة، وصيغ متمايزة تحكم علاقة الرجل بالمرأة .

كما يظل واضحا أيضا ما كان من عمر حين التقط الخيوط الفنية من أستاذه ، فلمى رصدها عشوائيا ، بل نظمه فى نسق قصصى يمتلئ حياة وحركة، حتى لتكاد عناصر القصة تنتظم عنده بصورة يفوق بها امرأ القيس نفسه ، وهو بها يحسم صراعه بين الجاهلى والأموى ، أو بين الموروث والجديد الذى أضافه حتى يحسب له فى القصيدة وينسب إليه .

(٤)

ومع عنصر الصراع فى ظلال المغامرة يستوقفنا عند عمر طول تلك القصيدة التى كثر عدد أبياتها، على غير عهدنا به فى قصائده الغزلية ، التى استطاع أن يمثل فيها طبائع غزله ، ويعكس من خلالها واقعه العاطفى، وواقع الفتاة الأموية كما تخيله، كما رسم لوحة للجوالأرستقراطى المترف الذى تعيش فيه، وكذلك هو كما يبدو من البيت (١٦) ، ليبق لهذه المغامرة طريقها إلى التوصيل والنقل، أو المعالجة الفنية التى تبدو فيها القصيدة واضحة كل الوضوح، فقد وفر لها عمر عناصر كثيرة من فن القص، جعلتها تتحرك فى مسار متقن من خلال الأحداث ، والحوار ، والأبطال ، والزمان ، والمكان ، والعقدة ، والحل . وعلى مستوى البطولة يبدو عمر البطل المحورى للقصة، فهو الذى يفتح عليه ستار الأحداث، فيغامر ويصارع ويهدد ويتوعد، وينتصر حين يصل إلى فتاته، وهى البطلة الثانية، وعلى هامش تلك البطولة يكمن الحراس، والسمار، والرعاة، وقد هدأوا وخلد بعضهم إلى النوم والراحة. وفى دائرة البطولة الثانوية تظهر فتاتان هما أختا الفتاة ، ولهما تأثير بارز فى توجيه الحدث، والتبشير ببداية لحظة التنوير التى تؤذن بحل العقدة، فى الموقف الدرامى الذى وصل إليه، خاصة حين أراد الخروج. وقد تنبه القوم وهم الأبطال الهامشيون الذين تكتمل بهم صورة البطولة على تنوع مستوياتها .

ومع البطولة نلتقى بصفات وملامح ، يبدو فيها البطل شجاعا، عملاقا، فارسا ، يستطيع اقتحام الأهوال، ويبدو مستعدا لأن يعترض قومها إذا هم تعرضوا له. وعلى المستوى العاطفى يبدو شديد الوله بها، حريصا علياه، مغامرا فى سبيلها، وعلى المستوى الاجتماعى يبدو أرستقراطى الطبقة والانتماء (١٦) . كما رسم لبطلته أيضا مشهدا من مشاهد ذلك الثراء والترف (١٧ – ١٨) . وعلى المستوى الانفعالى جعلها

شديدة القلق والخوف عليه (٢٣- ٣٤)، ورأى فيها كثيرا من مقاييس الجمال التى استمتع منها بها (٣٧ - ٣٨ - ٣٩) . وعلى مستوى الحدث جعلها إيجابية فى الإسهام فى تحريكه، بما راحت تفكر فيه من حلول للمشكلة، يرحل البطل منتصرا يستكمل لنفسه صورة البطولة التى تلتقى فهيا ضروب فروسيته الحضارية والبدوية على السواء، فمع الرداء المحبر يورد الموقف العملى الذى يبدو فيه أشعث أغبر، يشق الفلوات، فهو فتى مغامر أخو سفر جواب أرض على حد تصويره .

ومن دائرة البطولة ننتقل معه إلى حركة الأحداث التى بدأها بالتحديد الزمانى من ليلة ذى دوران (١٩) لتتحرك القصة من خلال البطل، وهو يرقب القوم، حتى إذا ناموا بدأ يناجى نفسه : أين يجدها؟ وما إن يدله عليها قلبه حتى تتحرك الأحداث سريعا سرعة عواطفه وزشواقه إليها، فيأتى إليها ، ويحييها وهى ترد عليه خائفة فزعة، ثم يتحاوران معا، وهو يتغزل فيها ، إلى أن ينقضى الليل ويصل الحدث إلى درجة من البطء تتعقد عندها الأمور، فقد واجه البطل لحظة الخطر فكيف يخلص منه؟ وكيف تسهم هى فى ذلك الخلاص المنتظر؟ هنا يتوقف الحدث قليلا ريثما تنتهى من تفكيرها الذى يقودها إلى الحل ، ومعه تنفرج الأزمة ، وندخل معه - قصصيا- لحظة التنوير الذى يبدأ يسيطر فيها ثانية على خيوط الأحداث ، فيتحكم فيها، ويوجهها ، بعد أن توقف دوره عند العقدة ومرحلة التأزم

ويبدو حل عقدة القصة صادرا عن ذكاء البطلة وكاشفا عن مستواها المعرفى المرتبط بالموقف، فهو يكشف حيرتها حرصا منها على البطل، فتستنجد بأختيها، على ما فى الموقف من خطر يتهددها، ولكنها تبدو - أيضا - شديدة الخوف عليه من قومها، وعندئذ يظهر عنصر المفاجأة، وتلوح فى الأفق بوادر الحل من خلال ما تفتقت عنه أفكار الأختين حول ضرورة تنكُّر عمر فى ثياب نسائية ، وخروجه بينهن حتى لا ينتبه إليه أحد من القوم، وعندئذ يجتاز البطل منطقة الخطر، وتحل عقدة القصة تماما. ولكن عمر لا ينتهى بالقصة عند هذا الحد، وإلا زالت معه كل معالم البطولة، بل عمد إلى عرض تلك اللوحة التى تذكر بأنه الفارس العملاق الذى يشق طريقه عبر الصحراء بلا خوف أو تردد . وبعد أن يودع صاحبته ينطلق حاملا فى أعماقه ذكرياتها ، ومعها قدر من الحنين إلى ناقته، فقد تحملت معه أعباء الطريق، وكأنها توحدت معه، وبدأت معه الحدث حتى النهاية، بل استمرت معه حتى بعد حل العقدة، لتعيده إلى عالمه الحضارى بعد أن أثبت فروسيته البدوية على مدار القصة بكل أحداثها ، وبعد أن صارع كل الأطراف التى أرادت أن تعوق نجاح مغامراته .

ومع عنصر البطولة والحدث والعقدة يبدو الحوار عنصرا قصصيا بارزا اعتمد عليه عمر إلى حد بعيد فى استكمال جوانب السياق القصصى، فهو يبدأ الافتتاح بالحوار الداخلى مع نفسه من خلال تجريدها، إلى عالم الخطاب ، ويظل - هكذا - مشغولا بأفكاره وحواره الداخلى عبر الأبيات الستة الأولى ، حتى ينتهى إلى اتخاذ قراره بزيارتها ، وعندئذ تكون البداية الحدثية للقصة .

ففى أثناء مسيرته يدير أكثر من حوار تجاه عالم المرأة إذ يجعل نفسه محورا لحديثها عند أولئك الفتيات اللاتى يتساءلن عنه، ليكشف من خلال حوارهن عن صورته التى غيرتها الصحراء وعناء الرحيل ووعثاء السفر، ويسجل أصداء المتاعب التى تحملها بغية الوصول إلى فتاته، وقد أسقمه الهوى الذى أبداه نحيلا على ظهر مطيته.

وهو يمهد بهذا الحوار العام لحوارات متعددة تبدأ مع الأحداث من البيت (١٩)، منذ يصرح بأنه «يناجى نفسه» لعله يتعرف على مكانها، فيدله «قلبه» عليه، وهى صورة حوارية ينتقل منها إلى صورة أخرى تقع بينه وبين البطلة التى يحييها ، فترد عليه التحية ، وهى خائفة فزعة ، تناقشه فى طرح موقفها بين قومها، وتسأله عن سبب مجيئه، فيجيب بأنه إنما استجاب لأشواقه وهواه، وأنئذ تلين له فتدعو له ، وتقبل إمارته عليها. حتى إذا ما انقضى الليل يعود إلى الحوار بينه وبين البطلة التى أنذرته بصحوة القوم. وحين سمع مناديهم يشير لهم بالرحيل ؛ أبدى عمر استعداده للخروج إليهم وملاقاتهم، ولكنهاتتحاور معه، رافضة ذلك الخروج خوفا عليه ، بعدها ينتقل الحوار ثالثة إلى عالم البطلة وأختيها لتقص عليهما قصتها وتستشيرهما فى أزمتها، لإخراج البطل من المأزق ، وهما تفكران سويا وتعرضان - معا - عليها الحل عن طريق الصيغة الحوارية أيضا .

وبهذا أكمل عمر لقصته عناصرها الفنية بدقة وتأن فهو يحكى مغامرة تعتمد - أساساً - على الحركة ، والبطولة، والحوار، ويظل جديدا عنده اكتمال الصورة القصصية من خلال ذلك الترابط الموضوعى للأحداث حول قضية واحدة، لا يكاد يتجاوزها، فهو يرصد مغامرة غزلية يحكها إطار زمنى محدد ، إذ يصورها فى فترة متأخرة من الليل تبدأ مع غياب القمر، لتستمر شريحتها الزمنية حتى بزوغ الفجر وصحوة القوم. وهو يحددها مكانيا فى «ذى دوران» التى شق إليها طريقه من مكة عبر الصحراء ، متحملا كل المتاعب وصولا إلى ديار صاحبته فى نهاية المطاف . فالجديد فى القصة - بهذه الصورة - يعكسه ذلك التوحد الموضوعى الذى يربط كل

عناصرها فى إحكام شديد . وهو انعكاس لظاهرة «التخصص» التى أدت بالشاعر إلى إحراز تلك النتيجة المتميزة لفنه، ومنهنا قد تأتى مخالفتنا لأستاذنا الدكتور شوقى فى قوله «وغزل عمر كله بنى هذا البناء القصصى ، وهو بناء غير كامل من حيث القصة، فليس فيه عقدة، وليس فيه تركيب ولا تحليل» [1] .

فليس مطلوبا من عمر - بحال - أن يتحول إلى قاص فى عصر لم يعرف القصة كنوع أدبى ، ولكن الذى لا يحتاج إلى مناقشة أنه قد استوحى كثيرا من عناصرها الفنية، بل استوعبها كلها، واستطاع من خلالها أن يعرض جوانب المغامرة، صحيح أنه ربما لا يكون قد عاش أحداثها واقعا حيا ، ولكنه أجاد تمثلها وتمثيلها . والمقياس هنا فى فن القصيدة لا تحتمه مسألة المعايشة الاجتماعية للتجربة، بقدر ما يعكسه صدق تمثلها، والصدور عنها والإجادة فى توصيلها من قبل الشاعر مبدعا لها .

ولعل موضوع الغزل - بهذا الشكل - بدا واحداً من العناصر المساعدة لعمر على أن يتحاور من خلال الفن القصصى، على هذا النحو التفصيلى ، فهو لم يعبأ بجمهور ولا ممدوح ولا مهجو ، كما رأينا غيره من شعراء الاتجاهات الأخرى. بل لعل كثرة القيود التى فرضت على أولئك الشعراء قد حدت بهم إلى الانصراف عن القصيدة خضوعا منهم لطبيعة موضوعاتهم، واتساقا مع بيئة التلقى ، ولذلك لا نسجل هنا لعمر عبقرية الأداء القصصى كمبدع وحيد فى الشعر العربى ، طالما أن ثمة عوامل كثيرة ساعدته على التدفق من هذا المنظور ، وهى عوامل وفرت له - ولغيره أيضا - ذلك الثراء القصص من عالم المرأة وطبيعة المغامرة ، وتعدد الأشخاص والحركة، والانتقال، والعالم الزمانى والمكانى، بدليل أننا نجد بوادر متقدمة لهذا الفن عند امرئ القيس فى الجاهلية ولكنه لم يصقل فنه بتلك الوحدة الموضوعية التى ميزت قصيدة عمر وشعره الغزلى عامة، فهو ما زال - بهذا الجهد المتميز - يتصارع - فنيا- عبر المادة الموروثة والمادة الجديدة التى تسجل له ابتكاره وإضافاته .

(٥)

ويبقى من رائية عمر وقفة حول أساليب المعالجة الفنية، وما عمد إليه فى القصيدة من مزاوجات تنم عن صراعه تجاه بداوة اللغة وخشونتها من ناحية وإزاء وضوحها وتحضرها من ناحية أخرى، فهو يبدو بدوى الأداء حين يستعرض موقف الرحيل إذ يبدو مشغولا «بسرى الليل» و«التهجر» وكيف «يضحى إذا الشمس عارضت» وكيف «يحصر بالعشى» ، وكيف يبدو «أخا سفر» و«جواب أرض» تقاذفت به فلوات

(١) التطور والتجديد ٢٣٦ .

فهو «أشعث أغبر» وكيف «جشمته السرى» ، ثم ما صوره من «هبوب القوم» ، ولكنه يبدو أشد استغراقا فى بداوة لغته فى اللوحة الأخيرة، التى توقف منها عند ناقته، حيث راح يصورها فى لوحته تعددت جزئياتها ، وبدت شديدة الارتباط بلغة البادية، فهو - أى الشاعر - يقوم إلى «عنس» «تخون نيها سرى الليل» وهو يتبين ماء بموماة قليل أنيسه ... «فقام إلى» مغلاة أرض «وهو فى بلدة» ليس فيها معصر «وهو يضع لناقته» منشأةجانب الحوض «ثم يصور» ملتقى مشارفها وهى ترتوى منه «ولا يجد دلواً إلا «القعب» حتى يرويها منه .

وفيما عدا المشاهد البدوية بدا عمر طليقا بين الصور والأساليب حضريّها وبدويّها ، وإن بدا حريصا على أن يقترب من لغة عصره فى بعض الصور التى عرض فيها : «الرداء المحبر» و«ظل الغرفة الذى تعيش فيه صاحبته» و«الريان الملتف الحدائق الأخضر» ، وطبيعة «الملهى والمجلس» وصورة الكساءين من خلال الفتاتين بين «خز ودمقس أخضر» .

وبدا طبيعيا أن يزاوج عمر بين لغة العصر - وهى لغته - ولغة البداوة خاصة أنه بدا مقتفيا أثر امرئ القيس فى مغامراته الغزلية ، ولذلك ينسحب عليه هنا ما قلناه عن اللغة فى أسلوب المعالجة التصويرية التى لجأ فيها أحيانا إلى التشبيه ، كما وقع فى تصويره لحظة وصوله إليها، حيث مشى مشبة الحباب، ثم فى تغزله فى أسنانها «كأنه حصى برد أو أقحوان منور» ، أو نظرات عينيها وهى ترنو إليه ، كما رنا جؤذر إلى ظبية وسط الخميلة ، حتى إذا وصل إلى لوحة الناقة كثرت تشبيهاته على النسق الجاهلى، منذ بدت كأنها «بقية لوح أو شجار مؤسر» وظهر مبتنى العنكبوت كأنه «خام منشر على طرف الأرجاء» ، وتبدو الناقة من شدة عطشها كأنها مجنونة حين تنظر «حتى أنشأ لها منشأ كقاب الشبر أو هو أصغر» .

وبذا خاض عمر قصته مسلحا بأدواته من السرد والتصوير معا، فلم يكتف بتقارير المعانى، بقدر ما حرص على أن يصورها من خلال التشبيهات أحيانا، والكنايات فى أحيان أخرى، إذ راح يكنى عن صعوبة الوصول إليها - أى فتاته - بافتقاده الحبل الموصول «كما يكنى عن بطولته وجرأته بتلك الصور المختلفة» التى ظهر فيها «أخا سفر» «جواّب أرض» ، وهو يكنى عن معاناة الهوى بضعفه ونحول جسده «قليل على ظهر المطية ظله ...» كما يكنى عن ثراء صاحبته ونعيمها «فليست لشىء آخر الليل تسهر» وعن نوم القوم وهدوء المكان «أطفئت المصابيح والأنوار» و«غاب قمير» و«روح رعيان» و«نوم سمر» كما يكنى عن خوف صاحبته بما صدر

عنها من حركة «وعضت بالبنان» وعن يقظة القوم بصوت المنادى ليرحلوا ، ويكنى عن حزن صاحبته وخوفها «ليس فى وجهها دم» .

ومع الكنايات تنتشر بعض الصور الاستعارية التى صور فيها قلبه «وقد دله عليها» الريا التى عرفها عنها «ورأى الشوق والهوى» يقودانه إليها «وأن السيف يمكن أن يثأر له» وأن مجنه من أعدائه «كاعبان ومعصر» .

وعلى هذا النحو – ومثله – بدا عمر دقيقا فى صنعته التى التقت فيها من عناصر الإجادة، والتجديد ، والتراث الكثير على مستوى اللغة، والصورة، والقصة، والتخصص، والوحدة الموضوعية التى بدت مطروحة من خلال الموقف فى مجمله وتفاصيله . ويظل تجديد عمر رهنا بما قدمه من تصوير لصراعه النفسى وصراعات عصره وبيئته ، مما انتهى به إلى عرض كثير من تلك الصور الجزئية التى التقت فى سياق لوحته الفنية الكبرى لتكشف عن النظام الدقيق الذى طرحه خيال عمر وذاكرته، من خلال صدق التمثل للتجربة التى أجاد توصيلها وتصويرها من خلال تلك المزاوجات والصيغ المتداخلة التى نسجها ، فعبر من خلالها عن تميز اتجاهاته بين شعراء الغزل الأموى بخاصة ، وبين شعراء الغزل العربى بوجه عام .

**(ب) الميمية وصراع الحضارى والعذرى**

ومع خصوصية غزل عمر يحسن أن ننتقل معه بين الصور المختلفة التى عرضها منه، ونبدأ بصورة بدأ فيها أكثر توزعا - من حيث صراعه الفنى - بين التيارين الحضارى والعذرى ، ونتعرف عليه من خلالها ، إذ يقول :(١)

**(١) ألاَ قل لهند اخْـــرجى وتأثَّمى**
**ولا تقـــتُلينى لا يحلُّ لكُمْ دَمى**

**(٢) وحلىِّ حبال السِّحر على قلبِ عاشقٍ**
**حـزين ولا تستَحـقبى قتلَ مُـسلم**

**(٣) فـأنتِ وبيت الله هَمىِّ ومُنْيَــتى**
**وكـبْـرُ مُنانا من فَـصـيحٍ وأعْـجَم**

**(٤) فـو الله مـا أحـببتُ حُـبك أيِّماً**
**ولا ذاتَ بَعْل يا هنيَــدةُ فـاعْلَمى**

**(٥) فصَّدتْ وقالت : كـاذبٌ وتجهَّمَتْ**
**فنفـسى فـداءُ المُعْـرِض المُتـجـهِّم**

**(٦) فـقـالت وصـدت لا تزالُ مـتـيَّـمـا**
**صـبـوبا بنجـدٍ ذَا هوىً مـتـقـسَّم**

**(٧) ولما التــقــيْنَا بالثنيَّــة أو مــضَتْ**
**مـــخــافــةَ عين الكاشح المُتنمِّم**

**(٨) أشارَتْ بطرف العَيْن خيفةَ أهلها**
**إشــارةَ مــحـــزونٍ ولَمْ تتكلَّم**

**(٩) فـأيقَنْتُ أنَّ الطرْفَ قد قـال مـرحـبـا**
**وأهلاً وســهــلا بالحـبـيب المُتـيَّم**

---

(١) ديوان عمر ١٨٠ .

(٢) لا تستحقبي : لا تتحملي دية قتل مسل .

(٤) الأيم من النساء التي لا زوج لها بكرا كانت أو ثيبا .

(۱۰) فـأبْرَدْتُ طرفى نحـوَها بتـحـيّـة
وقلتُ لهـا قـول امـرئ غـيـرِ مُـفْـحَمِ
(۱۱) وإنى لأُذْرِى كلّمـا هاج ذِكْـرُكُم
دمـوعـاً أغَـصَّتْ لهْـجَـتى بتكلُّم
(۱۲) وأنْقَـادُ طوعـا للذى أنت أهلُه
على غـلظـةٍ منـكـم لَـنا وتجـهُّـم
(۱۳) ألام على حـبى كـأنى سَنَنْتُـه
وقـد سُنَّ هذا الحب من قـبلِ جُـرْهم
(١٤) وقالت : أطعت الكاشحين ومن يُطع
مـقـالةَ واشٍ كـاذبِ القـولِ يندم
(١٥) وصَـرَمْتِ حـبلَ الوُدِّ من ودِّك الذى
حـبـاكَ بمحضِ الود قـبل التـفـهُّم
(١٦) فقلتُ : اسـمعى يا هندُ ثم تفهـمى
مـقـالةَ مـحـزونٍ بحـبِّك مُـغْـرَم
(۱۷) لقد مات سِرِّى واستقامَتْ مودَّتى
ولم ينشـرح بالقَـوْل يا حـبَّـتى فـمى
(۱۸) فإن تقتلى فى غيـر ذنب أقُلْ لكم
مـقـالةَ مظلوم مَـشُـوقٍ مـتـيَّم
(۱۹) هنيـئـا لكم قـتلي وصـفْـوُ مـودتى
فـقـد سـيط من لحـمى هواكِ ومن دمى
(۱)

فهو يصوغ القصيدة دون انشغال بالطول أو القصر بقدر ما يجمعه فيها من وحدة الدفقة الشعرية، التى تكشف شخصية الشاعر البدوى أكثر مما تكشفه من

(۱۱) أغصت لهجتي : أي كثرة الدموع زادت لهجته وجعلته يتكلم .

الجانب الحضارى، وهو فى كلتا الشخصيتين يحاول الظهور فى صورة الشاب المسلم الذى يحاول أن ينفتح على صور قصيدته من منظور إسلامى، اعتمد عليه فى تأكيد صدق تجربته من خلال صيغ القسم الدينى «فو الله ما أحببت حبك، فأنت وبيت الله همى ...»، ثم فى قوله مبالغا فى حجم التأثير الغزلى «لاتستحِقبى قتل مسلم»، وهو يستهل القصيدة استهلالا تصويريا ، حين يخاطب صاحبته، مقرا بهيمنة حبها عليه، ومستنكر منها ما استحلته لنفسها من دمه ، وما أوقعته به من أسرها وسحرها، حتى سيطرت عليه، وملكت قلبه وأحزنته، فلميبق إلا عاجزا عن التخلص من شباكها ، ومن ثم أصبحت بالنسبة له أملا وحيدا يسعى إليه، وهو أمل أزلى لم يسبق له أن عاش لمثله ، ومن هنا ردّد صيغ القسم الدينى وسيلةلتأكيد صدق ما يقوله فى حواره معها، إذ يؤكد أنها الوحيدة التى أصبحت همه ومنيته ، وأنه لم يعرف قبلها أيماً ولا فتاة مطلقا .

ومن واقع ثبات الصور وجمودها فى المقدمة ينتقل عمر إلى لوحة حوارية حركية، يستجمع فيها بعض ملامح فن القص الشعرى، إذ يصور صدودها عنه، ووقع ذلك الصدود على نفسه، مما يزيد خبالا، وحبا لها ، وتشبثا بها ، حيث يعرض كيف التقيا «بالثنيّة» ، فيحدد مسرح الحدث، وحدوده الزمانية والمكانية، ويبين حالتها النفسية ، وكيف وقفت خائفة فزعة ، تخشى الرقيب من ناحية ، وتخاف أهلها من ناحية أخرى ، ولكنه استقرأ من طرفها أنها تستجيب – أساسا – لغزله ، فلم يتردد – آنذاك – فى الاندفاع لطرح صور غزلية فيها، مركزا على تصوير المكنون من عواطفه إزاءها، وعارضا موقفه حين ينقاد طوعا لحبها، دون مبالاة بلوم الكاشحين، وبعدئذ يعود ثانية إلى اصطناع لغة الحوار معها، ويركز فى الحوار هذه المرة على ما يصدر من جانبه هو فقط ، كأنه يصر على أن يختم القصيدة بمثل ما افتتحها به من تأكيد متكرر على صدق التجربة، وبنفس الصور، فإذا هو يقتل بغير ذنب ولا إثم، ويعترف بما تيمه من هواها ، ولكنه لا يستطيع أن يضيق بهذا القتل ، لأنه منها، فيهنأ به على عكس ما رفضه فى المقدمة على سبيل المداعبة .

(٢)

فالقصيدة تقوم على غلبة صيغ الشاعر العذرى الذى يكثر من البكاء ويسرف فى تصوير الهجر، والصدود من قبل محبوبته ، وهو لا يملك الانصراف عن هواها، إذ تشده إليها قيود الهوى، على عكس الشاعر الحضارى الذى يبدو كثى التنقل بين فتياته ، وهن يبكين ، وهو لايكترث كثيرا بهن وهو يستكمل المشهد العذرى بإهماله صور اللوم الذى يوجه رليه، بل يحاول أن يطرح صيغة ثابتة لفلسفة الحب، يراه فيها قدرا

أزليا مفروضا على البشر فرضا منذ القدم كسنة حياة لابد له من أن يضخع لها ، وأن ينساق وراءها شأن كل الشعراء المتيمين الذين فلسفوا حبهم من واقع ذلك التصور القدرى.

فإلى هذا الحد بدا عمر قادرا على تقمص شخصية الشاعر العذرى ، شديد الحرص على الاقتراب بها من حس البداوة الذى استغرق البيئة النجدية والبوادى ، فسيطر على شعرائها، ويبدو أن عمر أحس ذلك فى فنه، فصرح به على لسان فتاته:

فـقــالت وصــدت مــا تزال مــتــيــمــا
صــبــوبا بنجــد ذا هوى مــتــقــسّم

وتتكرر محاور الصورة بشكل يلفت النظر ، إذ يتخذ الشاعر من القتل والثأر محورا لها ، فعلى الرغم من قصر القصيدة نجده يردد كلمة «القتل ومشتقاتها»، وما يدور حولها من الدم على سبيل التصوير «لا تقتلينى» «قتل مسلم» «مات سرى» «تقتلى» «قتلى» ، وكذا لفظة «دمى» التى راح يردها فى بيت المطلع، وأيضا فى بيت الختام، وهى ألفاظ وجدت سبيلها إلى المعجم النجدى الذى نهل من نفس المعجم من خلال «قلب العاشق الحزين»، و«الحبيب المتيم» و«إزراء الدمع» و«غصّة اللهجة» و«مقالة المحزون المغرم» و«استقامة مودته لها» و«مقالة المظلوم» و«المشوق المتيم» و«صفوة المودة» ، والدعاء لها بأن تهنأ بقتله ، راضيا بالموت حبا فى سبيلها . ولا يكتفى عمر بأن يقتبس من معجم العذريين تلك الصيغ التى أصلوا بها لفلسفتهم، بل تجاوز ذلك حين حرص على أن يضم نفسه عضوا فى مدرستهم بشكل مباشر، خاصة حين يعرض تلك الصيغة الحكمية التى يقطع فيها على اللائمين الإسراف فى لومه، بل يولمهم على موقفهم:

ألام على حـــبى كـــأننى سنَنْتُـــه
وقـــد سُنَّ هذا الحبُّ من قـــبل جُـــرْهُم

فهو لا يدعى التجديد ، بل يصر على تصوير نفسه واحدة ممن كتب عليهم الحب قدرا أزليا، وعلى منهج العذريين أيضا انتهى عمر من تعدد المحبوبات كعادته، إلى رصد هذا التوحد فى شخص فتاته فلا يكاد يتجاوزها، بل يرضى عن حبها مهما كانت المعاناة التى يتحملها ، وهو يبدو فى صورة العاشق المتيم المستسلم:

فـإن تقـتُلى فى غَـيْـر ذَنْبٍ أَقُلْ لكم
مــقــالةَ مظلومٍ مَــشُــوق مُــتــيَّم

هنيئاً لكم قتلى وصفوُ مودّتى

فقد سيط من لحمى هواكِ ومن دمى

وهو لا يريد أن يترك من صور العذريين ومواقفهم شيئاً إلا أن يأخذ منه بطرف يؤكد هذا المسلك عنده، على الرغم مما عرف عنده من «استعلاء» فى عالم الغزل تميزت به تجاربه، فبدا من خلاله مؤمّرا فى عالم المرأة الأرستقراطية، فقد بدا- هنا - فزعا من مشهد الواشى أو الرقيب الذى تجاوزه فى كثير من قصائده أيضا، إلا من قبيل التقليد لمسلك القدماء، أو شعراء البدو فى عصره، وإذ هو هنا يعطى الرقيب لا تخفى حين يصور صاحبته :

ولما التقينا بالثنيّة أو مضت

مخافة عين الكاشح المتنمم

أشارت بطرف العين خيفةَ أهلها

إشارة محزوٍ ولم تتكلم

وفى غزله الحضارى لم يبدُ عمر مشغولا بالوقوف عن هذا الكاشح، بل أهمله، فإذا ورد ذكره أحيانا فهو إنما يرِد عرضا على نهج القدماء، دون أن يأبه به كثيرا، أو تأبه به صاحبته فى ظلال الحضَارة ودور الغناء، على هذا النحو البدوى، الذى تعكسه صوره.

ولا نكاد نعثر فى القصيدة على إشارات حضارية إلا من خلال ما تكشفه بساطة تلك اللغة وسهولتها، فقد عالج عمر موضوعه بشكل مباشرٍ، ولم يفرط فى التصوير على عادته أو شعره. وقد استعان بالموقف الاستعارى «وحلُّى حبال السحر عن قلب عشاق» وكيف «صرم حبل الود» وقد «مات سره» و«استقامت مودته» وقد «سيط هواها من لحمه ودمه» ، وفى مقابل تلك الصور يكثر السرد والتوليد والتقرير الذى يستعين فيه أحيانا بصيغ القسم الدينى، أو التوكيد المعنوى، باستخدام بعض صيغه «فأيقنت أن الطرف قد قال مرحبا» «وقد سن هذا الحب من قبل جرهم» «قد سيط من لحمى هواك ومن دمى» و«إنى لأذرى دموعا»، ولعل عمر بدا طامحا - من خلال ذلك - إلى عرض تجربة عذرية صادقة، استعان فى تصويرها بالصيغ التوكيدية المتعددة. وتتميز لغة عمر - كعادته - بالبعد عن غريب اللفظ أو بدويه، فهو يبدو واضحا وضوح تجاربه، قريبا من معجم العصر، خاصة فى بيئة الغناء التى لم يستوقفها طويلا المعجم الإحيائى الذى راح العصر يقلب صفحاته، خاصة على أيدى

شعراء المدح والسياسة ، ويبدو أن ذاكرة عمر قد خانته خلسة فى القصيدة حين تحول عن حضاريته تحولا غير واعٍ ، فصور صدق حبه لصاحبته ، مؤكدا أنه لم يحب قبلها أيّما أو ذاتِ بعل، وكأنه يشير بخفاء إلى تلك النوعيات التى تتعامل معها بالفعل ، وذلك ألحقَ الصورة المباشرة بما صدر عنها من تكذيب لهذا القول، وهو تكذيب يؤكد بطولة عمر فى عالم الغزل، كما كان يطمح إليه دائما فى شعره .

وهو ينطلق أيضا من حسه الحضارى فى تلك الخفة والداعابة التى سيطرت على بعض أبياته، فهو يتحاور بلغة الحياة اليومية التى يمليها عليه العصر ، حين يتحاور مع طرفها قائلا :

**فـأيقنت أن الطرف قـد قـال مـرحـبـا**

**وأهلا وسـهـلا بالحـبـيـب المتـيـم**

ولم يكد ينهى القصيدة إلا بهذا الموت الذى تشوبه المداعبة، وتغلفه خفة الظل فى قوله:

**هنيـئـا لكم قـتلى وصـفـو مـودتى**

**فـقـد سـيط من لحـمى هواك ومن دمى**

وهكذا راح عمر يتنقل بين صور متعددة وشخصيات متنوعة، فأظهر من مقومات حياته جانبا حضاريا تضاءل – إلى حد بعيد – حين أسرف فى تقليد العذريين من أسلافه ومعاصريه على السواء كما بدا خاضعا لهذ الحس الإسلامى حين تحول إلى شاعر عذرى ، يلجأ – أيضا – إلى ترديد الصيغ الدينية التى تؤكد ما هو بصدده من صدق التصوير والحرص على الإقناع.

ولا يخفى فى بنية القصيدة ما حرص عليه عمر من دقة النسج والصياغة ، وقد ألم فيها ببعض العناصر القصصية ، موزعا فيها البطولة بينه وبين صاحبته، إلى تصوير ما ينتاب نفس كل منهما من مخاوف انفعالية تتجسد فى لوحة الواشى أو الرقيب ، ومع البطولة المزدوجة يبدو اعتماده واضحا على الصيغة الحوارية التى أدارها بينه وبين صاحبته ، أو – على الأقل – راح يسقط ما فى نفسه من خلالها، حين جعلها متلقيا سلبيا فى كثير من الصور لما يقوله لها ، تصويرا لعواطفه، وصدق مشاعره .

ومع البطل والحوار يظل الحدث بطئ الحركة، فالقصة تتشكل من مشهد واحد ، أو هى مسرحية أحادية الفصل، ولكنه فصل مركز يريد فيه عمر إسقاط انفعالاته ،

مؤكدا صدقها، على عكس عادته التى درج عليها فى تصوير المشاهد الغزلية المتحركة التى تتحول إلى مغامرات جريئة فى عالم المرأة، ويصطدم من خلالها بمجتمعها، كما يصطدم بأفكارها وعالمها الداخلى ، مما لا تستطيع كشفه إلا من خلال صاحباتها.

ومع الحس القصصى – على بساطته وندرة عناصره – لا تخفى الوحدة النفسية التى تشد جزئيات القصيدة ، فتحقق لها ذلك التوحد الموضوعى الدقيق، فهى تصدر عن دفقة شعورية موحدة استطاع عمر أن يوفر لها من خياله ، وقدراته الفنية على التمثيل ، وتقمص شخصية الشاعر العذرى ما بعث فيها روح الصدق الفنى الذى يكشف نفسه فى كل بيت من أبياتها ، بلا تناقضات يمكن أن تؤخذ عليه.

ولعل فى تلك الوحدة النفسية من المؤشرات ما يشير إلى توافر الرابط الموضوعى ، فالموضوع فيها واحد ، والشاعر إنما يوظف كل الأبيات والصور لخدمته بدقة وإحكام، مما يوفر لتجربته الأصالة والإقناع، وإن بدا فيها الصراع ظاهرة سيادية تميل – حتما – لصالح التجربة البدوية كما أراد تصويرها .

وإذا كنا نحكم على القصيدة بمعيار الصدق الفنى بصرف النظرعن قضية الصدق بمعناها الاجتماعى أو الأخلاقى ، فإن الأمر الموجب فى هذه القصيدة لا يزال يشهد بقدرة عمر على تصوير التجربة، والإقناع بها، مما يعكس قدرته على امتلاك أداة التوصيل بشكل جيد ، إذ تختفى معه شخصية الشاعر البدوى ببداوة ألفاظه وخشونتها، وتظهر شخصيته العاطفية بما فيها من تسامى الوجدان وصدق الانفعال من خلال لغة عمر وصوره، وهو ما أوحى به إلى الملتقى على الرغم من انتمائه – أساساً – إلى حس الحاضرة التى استغرقته فيه حياة الترف الأرستقراطى .

### (جـ) الرائية الصغرى وصراحة الأنا المتحضرة

وفيها تلتقى شخصية عمر الحضارية بأدوات بدوية ، طوّرها وجدد فى موضوعاتها، حتى راحت تحكى شخصه فى الواقعَيْن الاجتماعى والفنى ، وتمثل منفنه نمطا بسيطا واضحا ، حيث يقول :

(١) هيَّجَ القلبَ مَغَانٍ وصِيَرْ
دراساتٌ قَدْ عَلاهُنَّ الشَّجرْ

(٢) ورياحُ الصيف قد أذْرَتْ بها
تنسخُ التُّربَ فُنُوناً والمَطَرْ

(٣) ظَلْتُ فيها ذاتَ يوم وَاقفاً
أسألُ المنزلَ هل فيه خَبَرْ

(٤) للتى قالَتْ لأتْرابٍ لها
قُطُفٍ فيهنَّ أنْسٌ وخَفَر

(٥) إذْ تمشَّيْن بجَوٍّ مُؤنقٍ
نَيِّرِ النَّبْتِ تَغَشَّاهُ الزَّهَر

(٦) بدماتٍ سهلة زيَّنهَا
يومُ غَيْمٍ لَمْ يُخَالِطْهُ قَتَرْ

(٧) قَدْ خَلَوْنَا فتَمَنَّيْنَ بنا
إذ خلَوْنا اليومَ نُبْدِى ما نُسِر

---

(*) ديوان عمر ٩٠ - ٩١ .

(١) المغاني: ج مغني اسم مكان من غني بالمكان إذا أقام به ثم رحل عنه . الصير: ج صيرة وهي حظيرة الدواب، والصير : القبر.

(٢) أذرت: أطارت وفرقت.

(٤) الأتراب ج ترب وهو النظير من سنها. قطف: ج قطوف وهي البطيئة في سيرها. الخفر: الحياء.

(٥) الجو : ما اتسع من الأودية. المونق : الحسن.

(٦) الدماث: ج دمث وهو المكان الرملي اللين . قتر: غبار .

(٨) فعَرفْن الشوقَ فى مُقْلَتها
وحَبابُ الشوق يُبْديه النّظرْ
(٩) قُلنَ يسترْضينها مُنْيَتُنَا
لو أتانا اليوم فى سرٍّ عُمَر
(١٠) بينما يذكُرْنَنى أبصَرنَنى
دونَ قِيْد الميل يعْدُو بى الأغَر
(١١) قالت الكبرى : أتَعْرِفْنَ الفتَى
قالت الوُسْطىَ : نَعَمْ هذاَ عُمَر
(١٢) قالتِ الصُغْرى : وقد تَيَّمْتُها
قد عَرَفْنَاهُ وهلْ يخفَى القَمر ؟
(١٣) ذاَ حبيبٌ لم يعرِّج دونَنَا
ساقَهُ الحَيْن إلَيْنا والقَدَر
(١٤) فأتانا حين ألقَى بَرْكَهُ
جملُ الليل عليه واسبطَرّْ
(١٥) ورُضابُ المِسك من أثوابه
مرمرَ الماءُ عليه فنَضَرْ
(١٦) قد أتانا ما تمنَّيْنَا وقد
غُيِّب الأبرامُ عنا والقُذَر

وفيها يعمد عمر إلى الاستهلال الطلى المتميز ، وهوم وقف يبدو نادرا فى غزلياته، ذلك أن شقة الحياة وطبيعة الحضارة قد انصرفتا به عن الحاجة إلى بكاء

(٨) حباب الشوق : معظمه .
(١٠) قيد الميل: قدر الميل. الأغر: الفرس في وجهه بياض.
(١٣) لم يعرج: لم يقف.
(١٤) برك الجمل: صدره. اسبطر : امتد واضطجع أي أتي حين اشتد الظلام.
(١٥) رضاب المسك: فتات المسك. مرمر الماء عليه: جعله يمر علي رضاب المسك فازداد حسنا.
(١٦) الأبرام ج برم وهو اللئيم. القذور: الذي ينفر منه الناس لسوء خلقه.

الطلل، خاصة حين بدا فى شعره متخصصا فى غزل المدن الحجازية المترفة لا البادية المجدبة . ولكن عمر يستطيع أن يطرح الطلل من خلال معالجة جديدة تتيح له فرصة السؤال عن صاحبته ، وعرض قصته معها، وذكريات ماضيه من خلاله من منظور شديد الخصوصية .

ومن حديث الطلل الموجز الذى يطرحه عمر جديدا بكل مقاييس الفن الشعرى، نجده لا يأخذ من نموذجه التقليدى الموروث سوى ألفاظ «مغان» و«صير» و«دراسات» لتبقى كل المقومات الأخرى للصورة ناطقة بمعالم الحضارة ومادتها ، صريحة فى مدلولها على الواقع النفسى الذى يعيشه عمر ، على طرف نقيض مع ما عاشه شعراء الطلل من أسلافه على أرض الواقع الجاهلى القديم .

وقد رأيناه فى الرائية الكبرى يتتلمذ غزليا وقصصيا على امرئ القيس ، حيث تتعدد مغامراته ، ويبدو أنه استحسن قدرته على اصطناع تلك البطولة التى أحياها فى غزله ، فرأى أنى سجل بطولة فنية أخرى يستعرض فيها وعيه بكل أطراف التراث ، ويعكس من خلالها قدرته على تحويره ، وإعادة طرح صوره من جديد .

من هنا تغيرت معالم الصورة الطللية ، فتجاوزت حد الدروس ومنطق الامحاء، إلى امتلاء المشهد بالشجر ، والنبات، والزهر، والطرق المونقة، والدماث السهلة، وكأنه يتحول بذلك إلى قطعة من رياض عصره ، وواحدة من ملتقى حدائقه، وهى صورة تتناقض تماما مع مشاهد الآرام ، وحب الفلفل، ، والأثافى السفع. وبقايا المرجل ، والحوض والأوتاد، وبقايا الخيمة، مما استوقف شاعر الطلل البدوى فى عصره الأول. وعلى المستوى الحركى بدا عمر – أيضا – بمنأى عن وحش الصحراء أو بقرها، أو حتى غزلانها التى تحل محل الأنيس من البشر، ليرى عمر مجموعة من فتياته الأرستقراطيات، وهن يتمشين فى تلك الدماث السهلة ، ينتظرن لقاءه ويتحاورن ويتهامسون حوله .

فإذا كانت الصورة عند عم قد حفلت بكل تلك الأبعاد المشرقة، فمن الطبيعى- إذن – ألا يقف عليها باكيا، أو حزينا، ومن أنى له أن يستوقف الأصحاب ، أو يستبكيهم معه ، وفتياته يتمشين فى انتظاره ، فهو فى غير حاجة إلى كآبة القدماء يوم أن سكبوا العبرات بغزارة على تلك الأطلال التى طال حولها حوارهم ، وتعددت إزاءها مناجاتهم لها من قبيل الذكرى ، وعمر لا يعرف الذكرى هنا بل يستمتع بمقومات الواقع .

وعلى هذا يتحول المشهد – فى جملته – إلى صورة حركية ، يندفع فيها عمر

منطلقا إلى صاحباته، متجاوزا كل ما وصفه ، ليعرض علينا بعد تهيئة خشبة مسرحه الغزلى، صورة مما دار بينه وبينهن من حوار، سجل فيه طبيعة علاقته بفتاة عصره من ناحية، كما اتخذ منه مجالا لعرض الموقف النفسى كما أحسه تجاه عالم المرأة، أو كما التمسه عن قرب هيأته له ظروف نشأته فى صباه من ناحية أخرى. وهكذا يتحول الطلل عند عمر إلى مجرد تقليد ، ولذا لا يطيل الوقوف عنده ، كأنه يكتفى منه بمجرد الإشارة إلى بطولته الفنية فحسب ، على نحو قوله مقلدا فى غير هذه القصيدة :

لِمَنِ الديارُ رسومُها قَفْرُ
لعبَتْ بها الأَرْوَاحُ والقَطْرُ

وخلالها من بَعْدِ ساكنها
حِجَجٌ خلون ثمانُ أو عَشْرُ

فهو يُحَمِّل – على نهج القدماء – الرياح والأمطار تبعة ما أصاب الديار من الإمحاء ودروس الأثر، ولا يخفى تلاعبه – هنا – بصيغهم الزمنية، فيما يراه من مُضيٍّ ثمان سنوات، أو عشر على زوال الديار ، ورحيل أهلها، وكأن المسألة تقريبية، على هذا النحو، الذى قد يعرض فيه بما قال زهيرٍ محددا «وقفت بها من بعد عشرين حجة» ... ومع هذا الاستخفاف الطللى لا يطول نفسه الشعرى ، إذ سرعان ما يقفز إلى الغزل بعد البيتين مباشرة فى قوله ، وقد ربط الطلل بصاحبته التى خصها بلوحته الحضارية :

لأسيلة الخدَّيْن واضحة
يعشى بسنة وجهها البَدْرُ

دُرْمٌ مَرافِقُها ومِئْزَرُها
لا عاجِزٌ تَفِلٌ ولا صِفْرُ

والزعفرانُ على ترائبها
شرقٌ به اللَّبَّات والنحر

وزبرْجَدومن الجُمَان به
سَلِسُ النظام كأنه جَمْرُ

(*) سنة الوجه: دائرته أو صورته. درم المرافق: لا تظهر عظام مرفقيها. التفل: السئ الريح. الصفر: الخالي لكثرة اللحم والشحم.

وبـدائـد المُـرجـــــان فـي قَـــــرَن

والـدرُّ واليــــاقـــوت والـشّـــذرُ

هنا يبدو رصيد الضحارة أكثر ظهورا وتفوقا، وأشد غلبة على ملامح البداوة فى الصورة، الأمر الذى لا يبرر إلا من خلال رغبة عمر فى إثبات بعض من ولائه للتراث الجاهلى، دون أن يتنكر له تماما ، فلا أقل من أن يستهل القصيدة بذلك اللمح الخاطف الذى لم يتعمق واقعه النفسى ، كما تعمقه «الزبرجد، والجمان، والمرجان، والدر، والياقوت، والشذر، وغيرها من المعطيات الحسية التى تنم عن ترف العصر، ومادة الحضارة، وتناقص معها رسوم الديار، والرياح ، والمطر، ومظاهر الفناء، ورموز الدمار» . ولم يأخذ من تلك المقومات الحضارية سوى الزعفران الذى يراه شاخصا على ترائبها فى لوحة الغزل فحسب .

من هنا يصبح مقياس الأصالة والصدق عند عمر أكثر ارتباطا بعالمه الحضارى، وثمة فرق بالتأكيد – بين مجرد إثبات الولاء من خلال صورة صاحبتها ، وقد يكون هذا الاتساق وسيلة ناجحة لخلاصه من لاصراع.

ولعل ندرة الحديث الطللى توازيها على مستوى التجربة ندرة المواقف العذرية عند عمر، وإن كان كل منهما يرد على كل حال، حتى ليبالغ فى بعض صوره، حين يجمع فى شخصه من الحب ما لا يعادل بحب الآخرين ، حتى يقترب من الموت، أو الجنون على لغة العذريين .

ليس حب فـــوق مـــا أحــبــبــتـــه

غـــيــــر أن أقـــتلَ نفــــسيَ أو أُجَن

وكذا قوله :

مـــا كنت أحـــسبُ أن حـــبـــا قـــاتلى

حـــتى بليتُ بِمـــا برى جـــســـمى

وهى مواقف قليلة إذا ما قيست بشعره الغزلى من ناحية، ولعلها بدت قليلة التأثير فى نفسه من ناحية أخرى، ذلك أن الصدود والهجر لم يكن لهما فى نفسه نفس الرصيد الذى تركاه عند العذرى الحقيقى الموزع بين اللوعة والأسى ، وكأن عمر كان يكتفى من هذه المواقف بمجرد فتح الطريق إلى العتاب فحسب.

وعودة سريعة مع عمر إلى حواره فى المقدمة نجده يزيد من استخفافه بالطلل

فى صنعته التى أدارها حوله، وكأنه يتلاعب بموقعه من القصيدة العربية الموروثة، أو كأنه أراد أن يستقطبه من مكان الصدارة التى خصصت له فى افتتاح القصيدة ، ليكتفى برصده فى آخرها، متخذا منه خاتمة لها، على نحو قوله فى إحدى رائياته :

**فـــــذاك أنزلهـــــا عندى بمنزلة**
**مـا كـان يحـتلُّهـا من قـبلهـا بَشَـر**

**وقــــد عـــرفت لهـــا أطلال منزلة**
**بالخـــيف غـــيـــرَّها الأرواحُ والمَطَرُ**

**هاجت لنا ذِكَــراً منهــا مــعــارِفُــهــا**
**وقــد تهــيج فــؤادَ العَــاشِق الذِّكَــرُ(١)**

وهكذا يبدو عمر شاعر حضارة، يتلقف الطل كتقليد بدوى ، ليسجل منخلاله تواصلا تراثيا من ناحية، ومنافسة للجاهليين من ناحية أخرى، دون أن يستغرقه الموقف إلى حد تقمص شخصية الشاعر الجاهلى تماما ، لا فى الفن ولا فى الحياة ، فكأن أقدر على تطويع الطلل لقدراته الخاصة، حتى إذا أوغلنا فى تبين حقيقة موقفه الطللى من قبيل سوء الظن به وجدنا من موقفه على هذا النحو نوعا من الثورة المهذبة أو التمرد الهادئ عليه، أو هو نمط من الصراع الذى يعيشه حين يخل بقدر واضح من قداستِه التى درج عليها القدماء ، ومن حذا حذوهم من محدثى عصره، فهو طلل (عُمَرى) متميز تلتقى فيه البادية مع الحضر، وتكاد تمحى من خلاله ذاكرة الزمن، فيتفاعل الماضى مع الحاضر، وتستطيع من خلاله ذاكرة الشاعر أن تستدعى المعانى، وأن تستوعب الصور، وتستلهم الفكرة، لا لأنها فى حاجة نفسية إليها، بل لأنها تبدو أشد ما تكون حاجة إلى تسجيل البطولة الفنية من خلالها ، ومع قدر من التجاوز نستطيع أن نزعم أن عمر كان ثائراً ثورة حضارية مهذبة على الطلل الجاهلى، إذ حاول إخراجه من دائرة الضيق، والكآبة ، والقتامة التى درج عليها القدماء ، ليلتقى بآفاق حضارية، فإن استجاب لها كان بها، وإن لم يستجب فلا مبرر – إذن إلا إلى حذفه، والتخفف منه، أو الاستغناء عنه فهو بهذا الشكل يصارع بهدوء الفنان مع الطلل نجده عند أبى نواس بعد ذلك من ضجة مفتعلة اصطنعها حوله، وبدا مدفوعا إليها بشعوبيته فى صرخته المدوية التى تجاوزت ذم الطلل إلى الطعن فى العرب جميعا

---

(١) ديوان عمر ٨٥ .

بصور فجة يمجُّها الذوق ويأباها الخُلق القويم وقد كثرت عنده كثرة قصائده على نحو تصوُره الساخط فى قوله :

أيا باكيَ الأطلال غـيـرَّها البلى
بكيت بعَـيْن لا يجفُ لهـا غـَرْبُ
أتَنْعَتُ داراً قـد عـفَتْ وتغـيَّـرَت
فـإنى لما سـالمت منعَتـهـا حَـرْب

ونعود مع عمر فى الرائية الصغرى حتى نستكمل الصورة التحليلية لها بعد تجاوزها حديث الطلل – على قصره – إلى بقية لوحات القصيدة التى تعكس صراحة الأنا المتحضرة فى حوارها وصراعها مع مقومات تجاربها القديم والجديد .

(٢)

وينتقل عمر إلى تصوير فتاته بين صاحباتها، وهن يسرن سويا فى جو مونق، فوق رمال الأودية السهلة، ومن حوله الخمائل التى حفلت بالزهور ، وراحت كل منهن تعرض أمالها وأمنياتها، وكانت المفاجأة أن تتفق الأمنيات لدى الجميع حول لقاء الغزل الأول فى العصر : عمر.

وهنا يقدم عمر نفسه من خلال عالم المرأة، فيظهر لها فارسا بطلا، ويرسم لها مشهدا طريفا لفروسيته، تلتقى فيه بطولته مع أرستقراطيته وثرائه ، وهو يمتطى صهوة جواده الأغر، وتكاد الفتيات يتنفسن رائحة العطر الذكى، وهى تفوح منه فتملأ المكان، لتزيده بهاء ورونقا، وعندئذ يتوقفن عن التساؤل عنه، فهن يعرفنه بتلك السمات التى يتفرد بها بين فرسانه الغزل فى عصره وبيئته .

ولا يزال موقف الفتيات مسيطرا على خيال عمر، حتى راح يفصِّل فيه كاشفا عن واقعهن النفسى من خلال الإعجاب به، إلى ما انتابهن من راحة نفسية أعقبت تحقيق أمنية اللقاء معه، إلى تلك السعادة التى ساعد على استمرارها غيبة الرقباء، وغفلة الوشاة .

وعلى هذا النمط القصصى طلع علينا عمر بتلك القصة الغزلية التى تجسدت فى موقف واحد حوَّله الشاعر – فنيا إلى حادث قصصى متميز، تعددت من حوله المشاهد، وتداخلت خيوطها، ابتداء منمشهد الطلل، إلى ذلك الجو المونق الذى هيأته الطبيعة لإسعاده مع فتياته، إلى صورة الأبطال وهم يتحركون ، وهو بينهم البطل

الرئيسى للقصة، وكل منهن تبدو بطلة تشاركه، واقعه النفسى. ثم تزداد حركة الأحداث، وتتقدم القصة من خلال الحوار. وتبدو القصيدة - على هذه الصورة - واحدة من القصص الكثيرة التى قصها عمر، وحدد لها البعد الزمانى، التى هدأت فيه الهاجرة، وسكنت الرياح، وكأنها تتجاوب مع شخصية البطل، وتتيح له حواراً عاطفيا هادئا، وللفارس العملاق بروزاً ومكانة تتجلى من بعيد، وهو يجتاز إليهن الصحراء، منذ ظهوره فى الأفق البعيد، وكلهن أعين لا تتمنى سوى رؤيته، ولا تسعد إلا بلقائه.

وعلى عادة عمر فى قصصه تبرز صاحبته بين صاحباتها، ويبدو هو فارساً فرداً لايحتاج إلى رفقة فى الصحراء، على عكس موقف الشاعر القديم الذى اشتد حرصه على تصويره رفقته، وتفرد فتاته، وهى رفقة تساعد على إسقاط التجربة الحزينة من خلال الطلل، والمهم أن عمر يتحين تلك الفرصة - فنيا - ليكشف عن أبعاد واقعها النفسى. وهى تبدو فى حاجة ملحة إلى الإفضاء بحبها من خلال إدارة حوار، يتلمس لها الشاعر من خلاله رسم تلك الشخصيات بين أترابها، أو أخواتها.

ومع تعدد الشخصيات يعطى عمر شخصيته الرئيسة حقها من التضخيم والتوهج، حين تصبح مركزاً للأنظار، فهى شغلها الشاغل، وأملها المرتقب، وهى محور حوارها قبل أن تراه الفتيات وبعد أن يصل إليهن. ثم يصل توهج الذات إلى القمة حين يجد عمر فى نفسه ذلك الفارس الشجاع اللامع على ظهر جواده، ولعله يتشبه فى ذلك بأستاذه امرئ القيس أيضا كلما اشتد حنينه إلى الصورة الجاهزة للفارس الغزل المغامر.

(٣)

وقد تعددت مصادر الصورة عند عمر، والتقت فى جملتها من خلال ملامح الوضوح والسهولة والبساطة التى تطلبتها طبيعة التجربة، وقد نفذ إلى تسجيل بطولته الفنية والاجتماعية معاً فى سياقات واحدة، فعكس واقعا تراثيا كمن فى نفسه، وحكى واقعا أمويا عاشه، واستمتع بمقوماته الحضارية. ولعل متعته الحضارية جاءت رد فعل لما تعلقت به نفسه من ملهيات الحياة الغزلية حتى يملأ ما عاش فيه من فراغ سياسى، وعجز عن التشبث الكامل بالقيم الدينية والاجتماعية، وكأن التخلص من الاغتراب كان دافعه إلى البحث عن ذاته فى عالم المرأة، حتى صار معشوقا أكثر منه عاشقا، وهو معشوق بطل «يغدو به الأغر» وهى بطولة جاهلية أموية معا فقد «مرْمَرَ المسك عليه فنضر على حد تصويره».

ولسنا فى حاجة إلى أدلة هنا على الطابع الموضوعى المتكامل للقصيدة، ودقة

التزام الشاعر للخط القصصى الذى لا يصل إلى درجة العقدة كما رأينا فى الرائية الكبرى، فالمغامرة هنا أكثر هدوءا لبعدها عن الوشاة والرقباء والحراس جميعا .

وعلى هذا النحو صاغ عمر من واقعه طابع الحضارة فى الغزل، حتى تزعم بذلك مدرسة متميزة فيه، نهجت فيه نهجه ، إذ تحددت لها سمات فنية كبرى، حذا بها الشعراء حذوه، وساروا على منواله فى المسلك الفنى، فكانوا تلاميذ أوفياء لاتجاهه، خاصة منهم من أكسب القصيدة الغزلية نفس السمات التى بدا فيها انتصار الأنا الحضارية على بقايا (الأنا البدوية) فى ذاكرة أولئك الشعراء جميعا .

### (د) الدالية وانتصار حس الحضارة

(١) ليتَ هِنداً أنجَزتْنَا ما تَعِدُ
وشَفَت أنفُسَنَا مِمّا تَجِدْ

(٢) واستبدَّت مرَّةً واحِدةً
إنَّما العاجِزُ مَنْ لا يَسْتَبِدُّ

(٣) ولقد قالت لجاراتٍ لها
وتعَرَّت ذاتَ يوم تَبْتَرِدُ :

(٤) أكَمَا ينعتنى تُبْصِرْنَنى
عَمْرَكُنَّ اللهَ أمْ لا يَقْتَصِدْ

(٥) فتضاحكْنَ وقدْ قُلْنَ لها
حَسَنٌ فى كل عينٍ مَنْ تَوَدّ

(٦) حَسَدٌ حُمِّلْنَهُ من أجْلِها
وقديماً كان فى النّاس الحَسَد

(٧) غادةٌ تفتَرُّ عن أشْنَبِها
حينَ تجلُوهُ أقاحٍ أو بَرَد

(٨) ولها عينَان فى طرفَيْهما
حَوَرٌ منها وفى الجِيد غَيَد

(٩) طَفْلَةٌ بارِدةُ القَيْظ إذا
معمانُ الصيف أضْحَى يتّقِد

(*) ديوان عمر ٥٢ – ٥٣ .

(٣) تبترد : نطلب البرد.

(٧) الغادة: المترفة الناعمة. تغتر: نبتسم. الأشنب: الفم ذو الشنب، والشنب تحزيز الزسنان أو صفاؤها وقيل تفلجها أو طيب نكهتها. الأقاحي ج أقحوان وهو نبت أور زهر أبيض يشبه به الأسنان في الصور الغزلية. البرد: حبيبات المطر أو الثلج تشبه بها الأسنان أيضا في صفائها وصغر حجمها .

(٩) طفلة: ناعمة لينة. الغيد: الميل. باردة القيظ: باردة زمن القيظ. معمعان الصيف شدته.

(١٠) ولقـــد أذكُـــرُ إذْ قُلْتُ لهـــا

ودمـــوعى فـــوق خـــدّى تَطَّرِدُ

(١١) قلتُ من أنتِ فـقـالَتْ : أنا من

شـــفّـــهُ الوجْـــدُ وأبلاهُ الكَمَـــدْ

(١٢) نحنُ أهلُ الخَـــيْف من أهل منىً

مـــا لمقْـــتُـــولٍ قـــتلْنَاه قَـــوَد

(١٣) قلتُ : أهلاً أنتمُ بُغْـــيـــتُنَا

فَـتَـــسَـــمَّـــيْن فـقـــالت : أنا هند

(١٤) إنما ضلل قَلْبى فـاجْـــتَـــوى

صَـــعْـــدةً فى ســـابرِّى تَطَّرِد

(١٥) إنّمـــا أهلُك جـــيـــرانٌ لنا

إنّمـــا نحنُ وهُمْ شىءٌ أحَـــد

(١٦) حـــدَّثُونَا أنهـــا لى نفَـــثَتْ

عُـــقَـــداً يا حـــبَّـــذا تلكَ العُـــقَـــد

(١٧) كلمـــا قلتُ مـــتىَ مـــيـــعَـــادُنا

ضَـــحِكَتْ هندٌ وقـــالَتْ : بَعْـــدَ غَـــد

(١)

ويبدو الاتزان الحضارى مسيطرا على عمر فى القصيدة ، إذ نلتقى به فى موقف يجمع بين الصور الصريحة التى تعكس حضارة العصر، وتحكى قليلا فى آلامه من الكمد والهوى، سعيا منه وراء معالم الجمال التى يلتمسها فى صاحبته. ويأتى الاعتدال هنا أيضا من أن الموقف الغزلى – فى مجمله – إنما صدر عن عمر لا إليه، فبدا عاشقا بكل مقاييس القدماء على تنوُّعها ، وإن بقيت له تلك الإضافة الموجزة التى

---

(١٤) الصعدة : القناة التي تنبت مستقيمة لا تحتاج إلي تثقيف شبه بها قامة فتاته. السابري: ضرب من الثياب. تطرد : تمشي مستقيمة.

(١٥) الأحد هنا بمعني الواحد.

(١٦) نفث العقد : كناية عن السحر .

انتقل بواسطتها إلى العالم الداخلى للمرأة، مما يكشفه عن طريق حوارها مع صاحباتها كعادته، ولكنه حوار طبيعى يبدو خاصا بفتاة متحضرة فى مجتمعه ، يتنازل عمر عنده عن محورية بطولته التى اعتاد عليها ، ليجعل من إعجابه بجمالها محورا أساسيا للمناقشة بين صاحباتها .

ولكى تكتمل للصورة ثنائيتها التى أعجب بها عمر – وقصد إليها – راح الشاعر يعرض منملامح البداوة صوراً نادرة، لا تتجاوز إثبات صلته بالتراث ، بينما تفسح المجال لصورة الحضارية لتكون سيادية غالبة، ومعها يتكرر مشهد الفتاة المتحضرة من خلال الصياغة القصصية، والصيغ الحوارية التى أبرزت فتاة عمر بين قريناتها، مرموقة بسبب جمالها ، حتى لتصبح موضعا للحسد منهن جميعا. ومن هذا المدخل يبدأ العرض الحسى لمقاييس الجمال من بياض الأسنان، وطبيعة الابتسامة، وجمال العينين ، والجيد ، وهى المقاييس التى رأيناها تستوقف امرأ القيس وغيره من شعراء الغزل العربى منذ الجاهلية .

وعلى المستوى التصويرى لم ينأ عمر عن الأخذ من معطيات الصور التقليدية، حتى مشهد الأقاحى الذى استعاره فى إحدى صوره، وكأنه راح يعرض مقدمات تفصيلية، تعددت جزئياتها، لينتهى منها إلى النتيجة الطبيعية التى حقق فيها تميزه فقط عن طريق تغلب حسه الحضارى، فقد راح يعتدل فى بعض المواقف الغزلية، ويعزف على قيثارة الحب كما عزف العذريون، ويردد ترنيمة الهوى على نهج القدماء، فيبكى أحيانا، إذ «شفه الوجد» و«أبلاه الكمد» ، مما دفعه إلى السعى الدائب للوصول إلى صاحبته، لترضى عنه، وكأنه يعيش حالة من الضياع والفقد العاطفى، أو هو يلتمس حرمان البدو فى حبهم، فراح يقلدهم مصورا – على طريقتهم – ضلال قلبه فى هواها، وهو ما عجز عن تفسيره إلا من خلال سحرها، مما دفعه إلى أهلها، لعل شيئا من الوصل يشفى غليله فى هذا الخضم من الأشواق.

ولعل أبرز ما صنعه عمر فى تلك الدالية ما أظهره من قدرته على استيعاب الملامح العذرية فى إطار تجربة الغزل، وصهرها مع أبعاد تجاربه الحضارية، ليخرج منها مزيجا جديدا يبدو أقرب إلى نفسه وواقعه منه إلى القدماء، فهو شاب حضارى لا يعرف فى عالم المرأة توحدا بقدر ما يجد متعته فى تعدد أسماء فتياته، وحتى إذا صرفنا النظر عن ذلك الكم من الأسماء التى أوردها – ربما على سبيل الرمز – فإن هذا التعدد يظل واردا فى عالم الفتاة الواحدة، حين يجمع بينها أترابها من صاحباتها، أو جاراتها، أو حتى أخواتها، ليسجل مكانتها الأرستقراطية التى يحرص عليها

موضوعاً فى غزله، وليظل مستعليا فى عالمه الغزلى، مشرفا على كل ما يدور حوله من أساليب قص أو صيغ حوار .

ولعل عمر قد تخلص هنا من الأوزان الطويلة التقليدية التى قد يصعب تطويعها للغناء، والتى قد لا تتسق - أيضا - مع خفة التجربة وسرعتها فى عالم الغزل الحضارى، فبدا النغم الخفيف الراقص متحكما فى الدالية، وفى توزيع صورها بنفس الخفة والرشاقة ، وهو ما أكمله حين تغاضى عن التصوير ، واقتصر على لغة سردية سهلة الأداء ، واضحة الدلالة ، بعيدا عن تلك البداوة التى عمد إليها فى قصائده التى سبق عرضها.

(۲)

ومن خلال القصائد المتنوعة التى عرضناها لعمر لنبين الطبيعة النوعية لمساره الغزلى، وكيف التقت فيه الحضارة مع البداوة، حتى تكشفت عناصر التجديد فيه يمكن أن نجد أنفسنا أمام طرح تساؤل هام حول خلاصة ماهية موقف عمر على المستوى الغزلى، ولماذا عرف بتمايزه فيه على مستوى الشعر العربى عامة؟

ذلك أنا لمرأة لعبت دورا هاما فى حياة عمر عبر مراحلها المختلفة، فهذه حقيقة أولى، واحتلت من نفسه مكانة خاصة منذ ولادته حتى وفاته وهذه حقيقة ثانية، ففى طفولته رأى فى دور المرأة عامة ما يكمل دور أمه فى رعايته، والاهتمام به، فكان قريبا من عالمها ، شديد القرب من نفسيتها، وفى شبابه راح يسعى خلفها، وتسعى هى خلفه فى عالمه الغزلى، وفى مرحلة الشيخوخة راح يعزف على قيثارة الذكريات من خلالها، ويكتفى من حاضره بصور الماضى يجترها، ويحن إليها، ويعيش فى ظلالها.

وقد بدا حرص عمر واضحا على توصيف المرأة ضمن الطبقة الأرستقراطية، وظل هذا دأبه ، لتكون موضوعا لغزله من خلال مقاييس الجمال الحسى والمعنوى التى أفاض فى عرضها وتصويرها، فأخذ من شعراء الغزل اللاهى فى الجاهلية، كما أخذ من شعراء الغزل العذرى فى عصره، وأضاف من أصباغه المتميزة ما يتسق مع الصورة، وما يزيدها تناغماً مع واقعه الحضارى الجديد، لذلك انتشرت الأصباغ الحضارية التى تفاعلت منخلالها ماديات العصر مع صور الموروث، لتلتقى جميعا فى صدق الشاعر وحيوية أدائه فى بوتقه فنية واحدة .

ولا ينبغى أن نتهم عمر بأنه زعيم مدرسة الغزل اللاهى التى لم تعرف سبيلها إلى العالم المعنوى للمرأة ، خاصة إذ تبينا أن الجوانب الحسية والمعنوية تتداخل بشكل واضح لدى شعراء الحضارة والبداوة جميعا، ولذا يصح توصيف مدرسته الغزلية فى

إطارها «الحضارى» أكثر منها فى الإطار «اللاهى» فقد رأيناه يمزج بين التيارين، غاية الأمر أن الغلبة قد تبدو للجانب الحضارى لأنه واقعه، يعيشه ويمارسه، وهو قريب إلى نفسه، وربما وجدنا من العذريين من يعارض بعض قصائده ، كما سنرى فى وقفتنا مع جميل بن معمر العذرى.

وعلى هذا بدا الجانب المعنوى من صورة المرأة متألقا فى غزل عمر، إذ راح يعرض طبيعة موقفها الغزلى من خلال تصويره لمشاعرها، وفهمه أسلوبها فى التفكير، ووعيه بأسلوبها فى الحوار، كما راح يتحدث عن عفتها وحيائها ، وإن بدا مشغولا من عالمها بصراعاتها النفسية، وتناقضاتها فى مواقفها منه، فهى تبدو جريئة فى حبها له، ولكن الخوف سرعان ما يعرف طريقه إلى قلبها، فتبدو فى غاية الجبن والفزع، وهو تناقض يبدو مطروحا فى شخصية عمر نفسه، ومن منطلق نفس الصراعات، فما إن يتحلل من قيم المجتمع وتقاليده حتى يرتد إليه كابحا جماح عواطفه ولهوه ، فهو يريد أن يتشبث بكل القيم حضاريًّا وبدويًّا فى آن واحد، وهو ما لا يتأتى له أو لغيره إلا مصحوبا بصراع نفسى عنيف، أنقذ عمر نفسه – أحيانا – بأسلوبه الغزلى المتجدد من واقع مغامراته فى علاقته بالمرأة .

ولم يأنف عمر من تسليط الأضواء الفنية على عالم المرأة طيلة حياته، فولج إلى أغوارها، محاولا أن يكتشف أسرارها، ويتبين أشد خصائصها غموضا ، وكأنه بدا مغرما بهذا الاستقصاء النفسى الذى دفعه – على المستوى الفنى – إلى القصة والحوار. ولذلك لا نكاد نتعرف على شخصيته الفنية فى أى من قصائده إلا من خلال حواره مع المرأة، حتى لتصبح علاقته بها هى المفتاح الحقيقى لجوانب شخصيته الاجتماعية، ولعل هذا كان وراء إكثاره من العبارات النسائية والتصورات التى تعيشها فتاة عصره، واللغة التى تتعامل من خلالها مع الرجل فى عالم الغزل بصفة خاصة.

وعلى عادة الشعراء العرب فى مواقف الغزل المختلفة سواء من تخصص منهم فيه، أو من اتخذ منه وسيلة للانتقال إلى موضوعه، نجد عند عمر رمزية الأسماء التى تحل مشكلة هذا الكم الضخم الذى تراكم منها فى قصائده الكثيرة، فالمرأة عنده هى الأنثى التى قد تتوارى تحت هذا الاسم أو ذاك، ومن هنا يصبح البحث عن حقائق الأسماء غير ذى جدوى فى موقف عمر، أو عند غيره من الشعراء الغزلين على منهجه. إذ ربما كانت الرمزية صورة من صور التقيَّة عند بعض الشعراء خشية التشبيب المعلن، حين ينسب إلى صاحبته باسمها مباشرة ، وربما أصبح تقليدا فنيا من تقاليد القصيدة العربية، حيث يتعامل الشاعر مع كم من الأسماء دون أن يعنى هذا

صدق دلالاتها على مسمياتها، بل قد ترمز إلى شخصية واحدة، أو أكثر من شخصية، كما هو معروف من تعدد محبوبات عمر، ولكنها لا تنتهى - بالضرورة - إلى كل ما يذكره عنها، ولذلك لا نستطيع أن نتخذ من تلك الأسماء - من حيث التعدد - سمة خاصة بغزل عمر أو شعراء مدرسته، بقدر ما يمكن اعتبارها ظاهرة مشتركة التقى حولها كثير من الشعراء من ذوى الاتجاهات المختلفة على سبيل التقية أحيانا، وفى معظم الأحيان على سبيل التقليد.

ويبقى الموقف الخاص فى غزل عمر دقيق الصلة بحياته، كاشفا دقة صلته بتلمذته الفنية على امرئ القيس، إذ استطاع أنى كسب منه خبرات غزلية بدت فى قصائده التى تكشف فيها أيضا مقاييس الجمال التى حذا حذوه فيها، حتى لا يكاد يخفى تأثره به على نحو قوله :

قليلة إزعاج الحديث يروعُها
تعالى الضُّحى لم تنتطق عن تفضل

نؤوم الضحى ممكورةُ الخَلْق غادةٌ
هضيم الحشا حُسَّانة المتجمل

فأمستْ أحاديث الفؤاد وهمّه
وإن كانمنها قد غدا لم ينّول[1]

أو قوله :

مهفهفةٌ غرّاء صِفْرٌ وشاحها
وفى المِرْط منها أهْيَلٌ مُتَراكِم

بعيدةُ مهوى القرط إما لنوفل
أبوها وإما عبن شمسٍ وهاشم[2]

وقوله :

مبتلّة صفراء مهضومةُ الحشا
غذاها سرورٌ دائمٌ ونعيمُ[3]

(١) ديوان عمر ١٧١ . (٢) نفسه ١٨٢.
(٣) نفسه ٨٧.

وقوله :

**لم يخط سـهـمُك إذ رميت مـقـاتلى**

**وتطيش عنك إذا رميـتُكِ أسـهـمى**[١]

وقوله:

**فـإن نشَـرَت على عـمـد ذَوائبَـهـا**

**أبصـرت منه فـتـيتَ المِسْك ينتَـشـر**[٢]

فهل أخذ لوحاته إلا من امرئ القيس هذا الأخذ الواضح من (نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل) «هضيم الكشح ريا المخلخل» «مهفهفة بيضاء غير مفاضة»، «ترائبها مصقولة كالسنجنجل» «مبتلة حوراء» «غذاها نمير الماء» «وما ذرفت عيناك إلا لتضربى بسهميك ... إلخ» .

وعلى هذا النحو شغل العصر كله بحركة إحياء تراثى متميز ، وتبنى عمر إحياء غزل امرئ القيس بهذه الصراحة وذلك الوضوح ، مما يفسر لنا كثيرا من طبائع تجاربه وسياقات مغامراته .

---

(٤) نفسه ١٩١ .

(٥) نفسه ١٩٦ .

## العرجى وعموم الظاهرة

والعرجى هو عبد الله بن عمر بن عمرو بن عثمان حفيد عثمان رضى الله عنه، برز واحدا من شباب الحجاز المترفين فى البيئة المكية فى عصر بنى أمية، ولقب بالعرجى لضيعة له قرب الطائف تسمى العرج، عاش على طريقة معظم شباب عصره، محروما من المشاركة السياسية ، فكان رد الفعل عنده صورة من الاندفاع المتطرف إلى حياة اللهو والترف ، صار من كبار شعراء الغزل الحضارى، وعرف بتلمذته الصريحة على عمر بن أبى ربيعة، وإن كان قد فاق أستاذه من خلال فروسية حقيقة رصدتها له الروايات والأخبار ، فلم يقف عند حد تخيُّلها كما صنع عمر،ولم يقصرها على السعى فى مغامرة غزلية كما قصرها عمر ، ولكنه ضرب فيها بسهم وافر حتى عد واحدا من الفرسان من ذوى المشاركة الإيجابية فى بعض الحروب .

لم تنقطع صلة العرجى – إذن – بسياسة العصر انقطاعا نهائيا، ولكنه أبعد عنها، ومع ذلك يسجل له التاريخ بعض مشاركاته حين جهز سليمان بن عبد الملك بعد أن بويع بالخلافة سنة ٩٨ هـ، جهَّز أخاه مسلمة بجند لفتح القسطنطينية اشترك فيها العرجى، وأبلى بلاء حسنا وقتئذ . وفى خلافة هشام بن عبد الملك كانت له أطماع سياسية ، حتى حانت وفاته دون تحقيق شىء منها فى عصره .

عاشر العرجى واقعا اجتماعيا شارك فيه شباب الحجاز ترفهم ولهوهم، متمعا بالرخاد الاقتصادى بكل صوره التى استحدثتها الدولة الأموية ونشرتها عمداً ، حتى لا يطالب أبناء قريش وأبناء الصحابة بالخلافة، ومع الرواج الاقتصادى رأينام وجة اللهو والترف وانتشار الجوارى ودور الغناء عوامل تلعب دورا خطيرا فى توجيه الشباب إلى تيار اللهو الذى اشتد تدفُّعهم إليه، واستسلامهم له بلا حساب .

وبذا تكاتفت الظروف لتدفع بالعرجى إلى نفس الاتجاه الذى سارت فيه حياة عمر، فتشابه الشاعران فى الاستعداد النفسى، وتشابه لديهما طبيعة تكوين الشخصية فى كثير من ملامحها، وإن كانت شخصية العرجى قد اختلفت فى بعض جوانبها عن عمر، إذ كان أكثر منه خشونة، وأشد عنفا ، ربما لأنه لم يحظ بعاطفة الأمومة فى طفولته بصورة التدليل التى أحيط بها عمر، مما قربه إلى عالم المرأة وواقعها النفسى، ولكن الشاعرين اتفقا حول التعريج على دور الغناء، والإكثار من النظم الغزلى، مما ضمهما فى نسيج مدرسة واحدة، ذلك أن الغزل يعد الموضوع الأول الذى شغل العرجى أيضا، فكان فنه جزءا مكملا للوحة الغزل الحجازى فى العصر الأموى، وهى لوحة حرص فيها على تأكيد النهج العمرى فى الجمع بين ملامح الحس الجسدى والمعنوى فى عالم المرأة، وكانت فتاته من نفس الطبقة التى اعتز بها عمر من

النبيلات والحرائر القرشيات، مما حدد نقاط الالتقاء بينهما حول كثير من مقاييس الجمال فى المرأة المتحضرة .

وقد أدار العرجى فنه – على سبيل التخصص – حول علاقته بالمرأة، وعرض مقاييس جمالها ، وذكر الوشاة والرقباء، والأعداء، كما بدا شديد التفجع من الشيب فأكثر منعرض ذكريات الشباب ولم يخل شعره من صور الظعينة، ومشهد الارتحال، كما صنع عمر فى رائيته الكبرى.

وكأن عمر قد أسس الفن القصصى فى القصيدة الغزلية ليفيد منه العرجى وغيره من أعضاء مدرسته وتلاميذه فيها، فكان قاصا مثله ، يصور المغامرات ويسجل الوقائع الغزلية فى أسلوب قصصى خفيف ، يستوحى فيه كثيرا من عناصر القص من عرض ووصف وحوار وحركة وأحداث ومشاهد وأبطال .

وكما رأينا عند عمر من إعمال خياله فى مشاهد الغزل، وخاصة فى عالم المغامرة، نجد العرجى يطرح نفس الرؤية، وبنفس أساليب المعالجة تقريبا، مما يحيل المواقف إلى ظاهرة تنطلق من عرض تاريخى لطابع التفكير ، وتعكس طبيعة تشابه الملكات لدى شعراء الغزل الحضارى فى العصر ، مما ترك لنا رصيدا يكشف موقف المرأة الحجازية فى أدبها ، وعاداتها، فيبدو متأثرا به ، ومؤثرا من خلاله من منظور مادة تصويره وطبيعته :

يا دار عاتكةَ التى بالأَزْهَرِ
أو فوقه بقَفا الكثيب الأحمرِ

لم ألق أهلك بعد عام لقيتُهم
يا ليتَ أن لقاءَهم لم يُقدَرِ

بفناء بيتك إن مشعب حاضرٌ
فى سامر عطر وليلٍ مُقْمرِ

مستشعرين ملاحفا وهروبه
بالزعفران صباغها والعُصْفُرِ

فتلازما عند الفراق صبابةً
أخذ الغريم بفضل نوب المُعْسِرِ

ولم ينته العرجى عند التصريح بغزله الحسى، حتى إذا وضعه محمد بن هشام فى السجن ضج بالشكوى، فأنشد أبياته المشهور:

**أضــــاعـــونى وأىّ فـــتىً أضــــاعـــوا**
**ليـــوم كـــريهـــة وســـداد ثَغْـــرِ**
**وصـــبـــر عند مُـــعْـــتَـــركِ المنايا**
**وقــد شــرعت زسنّتُــهـــا لنَحْـــرى**
**أجـــــدُّ فى الجـــــوَامع كـل يوم**
**فـــيــــالله مظلَمَـــتى وصَـــدْرى**
**كــأنى لم أكن فـــيـــهم وســـيطاً**
**ولم تك نســـبـــتى من آلِ عُـــمْـــرو**

وبذا التقى العرجى وعمر على طريق الغزل، وإنكان السجن قد أرهق العرجى، ولكنه لم يشأ أن يترك فى مدرسة عمر اتجاها إلا سلكه، وترك فيه قولا له ، حتى بدا عذرى الهوى ، على نحو ما صنع عمر أيضا :

**عـــوجى علىّ فـــسلّمى جـــبْـــرُ**
**فـــيـمَ الصُّـــدود وأنتم سَـــفْـــرُ**
**مـــــا نـلـتــــــقى إلا ثـلاث منّى**
**حـــتى يفـــرّق بيننا النّفـــــر**
**الحـــولُ ثم الحـــول يجـــمـــعُنا**
**مـــا الدّهر إلا الحـــولُ والشّـــهْـــرُ**

بل يعمق الصورة حين يشكو آلام تجربته :

**أقـــول لصـــاحـــبىّ ومـــثل مـــا بى**
**شكـاةُ المرءِ ذُو الـوَجْـــــــد الألـيـم**

ثم يكتمل ثلاثى هذا الغزل الصريح فى الحجاز بالأحوص الذى نظم كثيرا فى الغزل على النهج العمرى أيضا، وإن كان قد اختلف عن عمر والعرجى فى كثرة فتياته من طبقات الجوارى والإماء وكأنه تخلى عن شرط الاختيار الأرستقراطى للمرأة عند عمر والعرجى، بالإضافة إلى ما قام به من نظم فى المدح أيضا، إذ مدح الوليد بن عبد الملك، وعبد العزيز بن مروان، ويزيد بن عبد الملك، متجاوزاً بذلك - أيضا حدود دائرة التخصص الدقيق التى حرص عليها كل من عمر والعرجى .

## الميمية وصراع الغزل لدى العرجى

(١) حـورٌ بعـثْنَ رسُـولاً فى مُـلاطَفَـةٍ

ثَقْــفـاً إذا عَقَ النَسَّـاءةَ الوَهِمُ

(٢) إلىَّ أن أتتْنا هَدْأً ليل إذ اغـفلَتْ

أحـراسُنا : وافـتـضـحنا إنْ هُمُ عَلِمُوا

(٣) فـجـئتُ أمـشى على هولٍ أُجَشّمُه

تجـشُم المرءِ هولاً فى الهَـوَى كَـرَمُ

(٤) إذا تـخـوَّفْتُ من شيءٍ أقـولُ له

قـد جفَّ - فـامضِ- بشيءٍ قـدّك القَلَمُ

(٥) أمـشى كـمـا حـرّكت ريحٌ يَمـانيـةٌ

غُـصْناً من البَـان رَطْبـاً طلَّهُ الدِّيَمُ

(٦) فى حُلّةٍ من ضـِرار السُّوس مـشـربه

تعـفـو بهُـدّابهـا مـا أثّرتْ قَـدَمُ

(٧) وهُنَّ فى مـجلسٍ خـالٍ وليسَ به

عينٌ عليـهن أخْـشَـاها ولا نَدَمُ

(٨) حـتى جلسْتُ إزَاءَ البـاب مُكْتَـتِمـاً

وطالبُ الحـاج تحت الليل مُكْتَـتِمُ

(٩) أبدَيْنَ لى أعْـيُناً نُجْـلاً كـمـا نَظَرتْ

أُدْمٌ هـجَـانٌ أتَاها مُـصْـعَبٌ قَطِمُ

(١٠) قـالَتْ كُلابَةُ : مَنْ هَذا؟ فـقلتُ لها

أنَا الذى أنتِ من أعْـدائه زَعَـمُـوا

---

(٦) هدابها : طرفها .

(١١) أنا امـرؤ جـدّ بى حُبٌ فـأحْـرَضَنى
حـــتى بليتُ وحـــتى شـّــفنى السُّـــقَمُ
(١٢) لا تكلينى إلى قـــوم لو اتهـــمـــوا
من بُغْـضنا أطعَـمُـوا لَحمْى إذن طَعـمُـوا
(١٣) وأنْعـمى نعـمـةً تُجْـزى بأحْـسَنهـا
فطـالما مـــــسَّنى مـن أهـلـك النّعـم
(١٤) هذى يَمـــينـــيَ رهنٌ بالوفــاء لكُمْ
فـــارضَى بهـــا ولأنف الكاشـح الرغَمُ
(١٥) قالَتْ رضيتُ ولكن جئتَ فى قَمَر
هلاّ تلبّــــثْتَ حـــتى تدخلَ الظُّلَمُ؟
(١٦) فـبتُّ أُسْـقَى بأكـؤاسٍ أُعَلُّ بهـا
من باردٍ طَابَ منهــــا الـطَّعْمُ والنّسَمُ
(١٧) حـتى بدا سـاطعٌ للفَـجْـر تحـسَبُـهُ
سـنـا حــــــريقٍ بـلَـيْـل حينَ يَضْـطَـرِمُ
(١٨) كغُرَّة الفَرس المنسوب قَدْ حُسِرَتْ
عنـه الجـــــلال تلالأ وهـو يَلْتَـــــحِمُ
(١٩) ودّعْـــتُـــهن ولا شىءٌ يراجـــعُنى
إلا البـنـاءُ وإلا الأعـــــيُنُ السُّــــجُمُ
(٢٠) إذ أَرَدْنَ كــلامى عنده اعــتــرضت
من دونه عَـــبـــراتٌ فـــانْثَنى الظُّلَمُ
(٢١) تكاد إذْ رُمْنَ نَهْـضـاً للقـيـام مـعى
أعـــجـــأزهن من الأنصـــاف تَنْقَـــسِمُ

---

(١١) أحرضني : أسقمني وجعلني أقترب من الهلاك .
(١٨) حسرت : أزيلت . الجلال ج جل وهو ما يغطي الدابة لصونها. تلالا: تلألأ .

(١)

وتسير اللوحة الغزلية عند العرجى أيضا على النهج العمرى حتى فى طريقه عرض المغامرة التى يصورها،إذ يبدو فيها فارسا كما كان عمر «فهو على هول يجشمه» ولا يكاد يخشى شيئا لإيمانه بأنه ما يصيبه لابدوأن يكون مقدراً له، ويرسم مشهد الحراس لفتاته، وكيف ينتظر منهم إغفاءة تسمح له بالاقتراب منها، ثم يصور حركته إليها - أيضا - على طريقة عمر الذى أقبل «مشية الحباب»، وكأن العرجى يأبى هو الآخر إلا أن يصور مشيه كما حركت ريح يمانية غصناً من البان....» حتى إذا عرض لعالم المرأة رآه من المنظور الجماعى الذى تميز به غزله، فصوّر مجلس الفتيات لا فتاة واحدة، وكأنه لا يرضى إلا بهذا المنتدى النسائى .

واستمرار فى معالجته القصصية يلجأ العرجى إلى الصيغة الحوارية التى برزت كثيرا عند عمر، فعرض ما قالته، وما قاله، وما أجابته إليه، مما أورده فى الأبيات (١٠ - ١٥)، كما حدد المواقف زمنيا بفترة ما زال فيها القمر مضيئا ، وما زالت صاحبته تنصحه، أن يأتى إليها فى الظلام مكررا بذلك التحديد الزمنى الذى ورد عند عمر «وغاب قُمَيْر ...» ونصيحة صاحبته التى يسجلها قرب نهاية قصيدته «فامنح طرف عينيك غيرنا ...» ، ولم ينس العرجى ما عرضه عمر من طبيعة زيه الذى يرتديه على صهوة جواده ، من «الرداء المحبر» إذ يصور العرجى - زيّه - أيضا - فى بيت كامل :

**فى حلة من ضـــراز السُّـــوس مـــشـــربه**
**تعـــفـــو بهُـــدًا بهـــا مـــا أثّرتْ قـــدم**

ولا تكتمل التجربة القصصية عنده - أى العرجى - حتى يبدو عذرى الهوى فى جانب منها أيضا، ففى مقابل ما رسمه عمر من نحافته وهزاله بسبب الوجد «قليل على ظهر المطية ظله» ... يصرح العرجى بما أصابه فى بيت كامل أيضا :

**أنا امـــــرؤ بى حب فـــــأحـــــرضنى**
**حـــتى بليت ، وحـــتى شـــفنى السُّـــقم**

ففى كل جزئيات الصورة يأخذ الشاعر من أستاذه بلا حرج، ويعرض تجربة هى أشبه ما تكون بتجربته فى معظم تفاصيلها ، وما يتعلق منها بالمغامرة - كما رأينا- حتى فى رصد العداء الذى يحمله له أهل فتاته :

**لا تكلينى إلى قـــوم لهـــو اتهـــمـــوا**

**من بغـضنا أطعـمـوا الحـمى إذن طعـمـوا**

إلى ما تنتهى به تلك المغامرة منمتعة غزلية، يعرضها أيضا امتداد البعد الزمنى حتى لحظة الوداع التى ترتبط - زمنيا - بطلوع الفجر عنده، وبيقظة الرعيان ومنادى الحى عند عمر.

وكأن العرجى أخذ خلاصة صور الرائية الكبرى ليعرضها موجزة على هذا النحو فى قصيدته ، وليظل الفرق بينهما وادراً فى عدم عمده إلى الصورة البدوية أو استغراقه فى لوحة الناقة، أو توقفه عند المدخل التفصيلى فى الحوار الذاتى الذى استهلك من قصيدة عمر عددا من الأبيات ، فانقض العرجى - سريعا - على لب القصة الغزلية، وعرضها بطريقته الخاصة، وإن كانت بدت صورة مشوهة - إلى حد ما - من مغامرة عمر فى كثير من عناصرها .

(٢)

ويقف العرجى عند تقويم مقاييس الجمال فى القصيدة ، فإذا هو لم يزل يدور فى فلك أستاذه ، بل يعجز عن الخلاص من أسره ، فيردد ما ردده حولها، ومنذ المطلق يشغله جمال العيون من (الحور)، ليردد بعد ذلك فى (الأعين النجل)، وطبيعة النظرة المؤثرة التى تبدو أشبه ما تكون «بنظرة الجؤذر» عند عمر، حين استعارها لتأثير صاحبته فيه، وحنينها إليه.

ثم كانت تلك الملاطفة التى يستهل بها العرجى حديث الغزل كصورة حضارية، تعكس خفة الروح الغزلية، وإن كان قد قصد إلى أن يعرض نفسه معشوقا من قبل المرأة كما صنع عمر، ولكنه لم ينجح بنفس الدرجة ، فسرعان ما اتجهت به الصورة إلى طابعها التقليدى، حيث راح يقدم لصاحبته فروض الولاء والطاعة لعلّها ترضى عنه :

**وأنعـــمى نعـــمـــة تجـــرى بأحـــسنهـــا**

**فـطـالمـا مـــــــسّنـى مـن أهـلـك الـنـعـم**

**هـذى يمـينـىَ رهـنٌ بـالـوفـــــــاء لـكـم**

**فــــارضَىْ بهــــا ولأنف الكاشـح الرغـم**

وإن كانت استجابتها تسجل موقفا حضاريا ، على عكس منطق الهجر والقطيعة الذى يكشو منه دائما الشاعر التقليدى :

**قالت: رضيت ولكن جئت فى قمر**
**هلا تلبثت حتى تدخل الظُّلَمُ**

وبذلك بدا العرجى حضارى الصورة، واستمرت الخيوط المميزة له - نسبيا - عن عمر ، حيث عجز عن التقمُّص الكامل لشخصه ، وإن كان قد وضع أمام عينيه صورة من فنه يقتدى به ، فما زالت صورة عمر المعشوق ترتبط به - أى بعمر - وحده دون مدرسته، ربما لأن أحدا منهم لم يعش نفس الظروف الاجتماعية فى حدود أسرته منذ صغره، وربما لسيطرة نزعة «الاستعلاء» على عمر دونهم فى كثير من مادة فنه الغزلى .

(٣)

وعلى مستوى المعالجة الفنية بدت قصيدة العرجى قادرة على أن تعكس حضارة العصر، وتحكى طبيعة الموضوع الغزلى من خلال تلك اللغة السهلة الواضحة التى اعتمد عليها، فتجنب التعقيد والغموض فى أداء اللفظ، كما انتحى جانبا عن الإغراق فى التصوير باستثناء ما أثرى به القصيدة من بعض الصور الاستعارية، فهو يمشى إلى صاحبته «على هول يجشمه» «تجشم المرء هولا فى الهوى كرم» ، وقد «أرخصه الحب وشفه السقم» وساطع الفجر عنده «نا حريق بليل يضطرم» ، ومن خلال بعض اللوحات التشبيهية أيضا، فهو يمشى إليها كما «حركت ريح يمانية غصناً من البان ...» والفتيات ينظرن إليه «كما نظرت أُدم هجان أتاها مصعب قطم» وإذا مجئ الفجر يبدو «كغرة الفرس المنسوب ...» وهى تزيد - فى جملتها - من عمق الدلالة إلى ما يرمى إليه الشاعر من القصيدة ، وتصوير ظرف المغامرة ، وطبيعتها، وما أعجب به منها، مما يتعلق بحركته الهادئة مكتتما ...» كما كنى عما يتمناه من قهر وذل للرقيب أو الواشى «ولأَنْفُ الكاشح الرغم» ، وكلها تخدم المواقف السردية التى انتشرت بعد ذلك فى أبيات القصيدة كلها. ولا يخفى - أيضا - انتشار الحس الحضارى لدى العرجى فى مطلع القصيدة بصفة خاصة ، فهو يتخلى عن الافتتاح بالتصريع ، كما ينأى عن المطلع التقليدى ليبدأ المغامرة ، بعد رسالة أرسلتهاإليه، فكانت هى الدافع لأن يخرج مغامرا، وموقف الرسالة حضارى من ناحية ، ويزداد حضارية حين يجعلها من قبل فتياته ، وهن يطلبن منه زيارتهن بعيدا عن أعين الحراس وإلا افتتح أمرهن من ناحية أخرى .

فالصورة فى مجملها تعرض طابع التحرُّر الذى ساد العلاقات الاجتماعية بين عالم الرجل وعالم المرأة فى عصر بنى أمية، وقد اجتمعت كل الظروف الحضارية فى أشكالها الاقتصادية ، والاجتماعية، والحضارية ، لتنتهى بالشباب إلى ذلك التحرر الذى قادهم إلى تصوير سعى المرأة خلفهم على نحو ما رصده عمر، وما حاوله العرجى من تقليده فى هذه القصيدة ، وما تشابه بينهما من أشكال الصراع على المستوى الغزلى بين الحضارية والعذرية من ناحية، وعلى المستوى الفنى بين الموروث والجديد من ناحية أخرى .

## الفصل الثاني

## المدرسة البدوية

## جميل بن معمر

( أ ) الدالية والصراع الداخلى .

(ب) الرائية وصراع العذرى والحضارى .

(جـ) الدالية وانحسار الأنا فى صراع القدر .

( د ) اليائية والأمل فى الخلاص

من مدرسة جميل: كثيرٍ الخزاعى وتعميم الظاهرة .

## (٢) تيار الغزل البدوي

## جميل بن معمر العذرى

وشاعر هذا التيار هو جميل بن عبد الله بن معمر بن الحارث ... شاعر مقدم جامع للشعر والرواية، وكان راوية هدبة بن خشرم، وكان هدبة شاعراً وراوية للحطيئة، ومعروف أن الحطيئة كان شاعرا وراوية لزهير، وابنه كعب ، ولذلك سلسلت بعض الأخبار موقع جميل من فن الشعر بأنه آخر من اجتمع له الشعر والرواية كثيّر وكان رواية جميل ، وجميل راوية هدبة ، وهدبة راوية الحطيئة والحطيئة راوية زهير(١).

نشأ جميل فى منازل عذرة بوادى القرى ، وكثر نزوله إلى المدينة ومكة ، ويروى أنه التقى بعمر بن أبى ربيعة، وكانا يتناشدان الشعر، على اختلاف التيارين اللذين تزعماهما .

وعرف جميل بتعلقه ببثينة بنت حبأ بن ثعلبة ، حتى قرن بها اسمه ، ويلتقى مع نسب جميل فى حى من ربيعة. وكان كثيّر راويته يقدمه على نفسه، ويتخذه إماما فإذا سئل عنه قال : هل علم الله عز وجل ما تسمعون إلا منه، وعرفت مكانته فى الشعر كما أقرها كثير من جمهور عصره، إذ يروى أنه مر على جماعة بشعب سلع فاستنشدوه من شعرهم، فأنشدهم فمدحوه، فكان مقدما فى شعره عامة ، وفى نسيبه بصفة خاصة ، إذا تذكرنا ما أذيع عنه من كثرة الصبابة ، وصدق العشق والهوى.

ويعود عشق جميل لبثينة إلى يوم أقبل بإبله ، حتى أوردها واديا يقال له «بغيض»، فاضطجع ، وأرسل إبله مصعدة، وأهل بثينة بذنب الوادى ، فأقبلت بثينة وجارة لها واردتين الماء ، فمرّتا على فصالله بروك، فأصابتهن بثينة بشرّ وأذى ونفرتهن، وهى إذ ذاك جويرية صغيرة، فسبّها جميل ، فافترت عليه، فملح إليه سبابها، فأنشد فى ذلك الموقف :

**وأول ما قادَ المودةَ بينَنَا**

**بوادى بغيضٍ يا بُثينَ سِبَابُ**

---

(١) تراجع الترجمة والأخبار في الأغاني ٨/٩٠ وما بعدها .

**وقلتُ لهـــاقـــولاً فـــجـــاءَت بمثله**
**لكلِّ كـــــلام يـا بـثينَ جَـــــوابُ**

وتتعدد الروايات، وتتضخم الصور، وتتعقد المواقف، وتزداد الأخبار بعد هذا حول علاقتها به ، ولعل من أكثرها طرافة ودلالة على الصعوبات التى تصادف المحبين فى بيئته ما يروى عما حدث منها حين واعدته ، فمنعها أهلها، وقرعته نساء الحى فنظم فى ذلك شعرا

ومن ذلك أيضا ما قيل من أن بثينة عابته لشعر قاله فيها، وكيف كثر حوار الوشاة حول علاقته بها، فسعت أَمَةٌ لبثينة بها إلى أبيها وأخيها فتجسسا ، فرأياه جالسا يحدثها، ويشكو إليها بثّة ، ثم قال لها : يا بثينة أرأيت ودى وإياك وشغفى بك ألا تجزينيه؟ قالت : بماذا ؟ قال: بما يكون بين المتحابين. فقالت له : أهذا تبغى؟ والله لقد كنت عندى بعيدا عنه، ولئن عاودت تعريضا بريبة لا رأيت وجهى أبدا ، فضحك وقال : والله ما قلت هذا إلا لأعلم ما عندك فيه، ولو علمت أنك تجيبينى إليه لعلمت أنك تجيبين غيرى، ولو رأيت منك مساعدة عليه لضربتك بسيفى هذا ما استمسك فى يدى ، ولو أطاعتنى نفسى لهجرتك إلى الأد ، أو ما سمعت قولى :

**وإنـى لأَرْضَى مـن بثـــــينـةَ بـالـذى**
**لو ابصَـــره الواشى لقَـــرَّتْ بلابلُه**
**بـلاَ وبـأنْ لا أســـــتـطيـعَ وبـالمُنَـى**
**وبالأمل المرجـــوِّ قــــد خَـــاب أملُهُ**
**وبالنظرة العَــجْلىَ وبالحَــوْل تَنْقَــضى**
**أواخِـــــرُهُ لا نَـلـتـْـــــقـى وأوائـلُه**

فقال أبوها لأخيها: قم بنا فما ينبغى لنا بعد اليوم أن نمنع هذا الرجل من لقائها، فانصرفا ، وتركاهما .

صحيح أن الرواية تبدو غير مقنعة بكل تفاصيلها - بالطبع - فهى تتنافى مع سلوك البدو حول حصانة فتياتهم، وتجنبهنشباب القبيلة، فكيف يتركها أبوها وأخوها بتلك البساطة مهما سمعا من كلامه أو كلامها؟، وما هى مشكلة جميل التى تضخمت بعد ذلك من خلال حبه لها؟ ولكن يبدو أن الرواية تستهدف - أول ما تستهدف - إظهار الطابع الروحى المتسامى لدى كل من الشاعر ومحبوبته، بعيدا عن غرائز

الجسد ، أو محسوسات المواقف الغزلية، ولا تكاد تتجاوز تلك الدلالة ، حتى وإن كانا غلامين فى سن مبكرة من عمر المحبين .

واستمر عشق جميل لبثينة وهو غلام، حتى إذا شب عن الطوق ، وشب معه حبه خطبها ، فمنع منها ، فكان يقول فيها الأشعار حتى اشتهر وطرد ، فكان يأتيها سرا، ثم تزوجت فكان يزورها فى بيت زوجها خفية، إلى أن انكشف أمر زيارته فشكوه إلى الوالى على وادى القرى، فتقدم إليه أمرا ألا يلم ببيتها وأهدر دمه لأهلها ، إن عاود زيارتها ، فاحتبس حينئذ .

وهكذا تتحول ترجمة حياة جميل إلى قصة حب لا تعرف التعدُّد ولا حتى التثنية ، ولذلك تبدو الأخبار حوله كثيرة ومتناثرة ، ولكنها تلتقى - فى مجملها - حول محور واحد، أساسه تلك العلاقات العذرية العفوية التى ربطت بين جميل وبثينة، حتى يقال أنه لم يستطع أن ينفس عن نفسه إلا بهجاء قومها، ثم هرب إلى اليمن، وإلى مصر، وإلى المدينة ، ثم رجع بعد عزل عامر إلى الشام، وراح يتحمل الكثير من لوم قومه حين لاموه ، ونصحه أبوه ، فرد عليه ردا أبكاه وأبكى الحاضرين من حوله.

وهكذا بدا جميل منذ بداية عهده بالحياة واحدا من أبناء عذرة التى نزلت وادى القرى، وحققت بدورها شهرة خاصة بانتشار هذا التيار الغزلى الخاص الذى برز عند جميل ونظرائه ، دون أن يرتد هذا إلى طابع البداوة والفقر ، أو جدب الحياة فحسب، إذ كان بعض هؤلاء الشعراء من أثرياء القوم ومنهم جميل نفسه، إذ يروى أنه كان يتشح بُردَيْن ملوكيين من برود الخلافة، فأعطى (مِعبدا) رسول بثينة بردا، وأعطته بثينة ملاءة مصبوغة بالعصفر، وكانت بثينة حين تدخل رسول جميل يأتيه بقدح مفضض فيه تمر، وصفحة شامية مفضفضة فيها لبن، وهى روايات قد لا تصدق كل تفاصيلها، ولكنها تظل دالة على ثراء جميل وبثينة على السواء. فلم يكن الجدب دافعهم الوحيد إلى المسلك العذرى ، ولكنه الحرص القبلى الذى ظل محافظا على منطق العقد الاجتماعى للقبيلة منذ الجاهلية، خاصة فى احترام ضوابط العلاقة بين شباب القبيلة وفتياتها المحصنات من الحرائر ، فى مجتمع أغلق على نفسه الأبواب دون الأجنبيات اللائى حررن مجتمع مكة والمدينة من كثير من القيم والتقاليد، ولذلك بدا المجتمع البدوى قادرا على أن يعيش حالة من ذلك الهوى العذرى من خلال استمرارية تلك القيم من ناحية، وتمسكه بأهداب العقيدة الإسلامية التى تنفر من صور التحلل الخلقى من ناحية أخرى .

وعلى هذا النحو ظهر من شعر جميل ما يلقى الضوء على كل هذه العوامل

مجتمعة، وكيف أثرت فى مسيرة الغزل العذرى فكان يشف عن الجانب الإسلامى فى كثير من صوره :

**لقـد فـضلَتْ حُـسْناً على الناس مـثلمـا**

**على ألف شـهـر فُـضّلَتْ ليلةُ القــدر**

**عليـــهـــا ســـلام الله من ذى صـــبـــابة**

**وحب مـــــعنىً بالوســـــاوس والفكر**

كما راح يسجل الجانب الاجتماعى الذى حكمها بقيمه وتقاليده وأدى بهما إلى تلك الحالة من العذاب فى الهوى :

**أرى كلّ مـعــشـوقَين غـيــرى وغـيــرَها**

**يلَذّان فى الدنيـــا ويغْــتَــبِطان**

**وأُمـــسى وتُمـــسى فى البـــلاد كـــأنّنا**

**أســـيـــران للأعـــداء مُـــرْتَهنان**

**أصلىّ فـــأبْكى فى الصـــلاة لذكـــرها**

**لِـى الـويـلُ مما يـكـتُـبُ المَـلَـكـان**

**ضَـــمِنْتُ لهـــا ألاّ أهيمَ بغـــيــــرها**

**وقـــد وثِقَتْ منى بغَـــيْـــر ضَـــمـــان**

**ألا يا عـبــاد الله قــومُــوا لتَــسـمَـعُـوا**

**خـصـومـةَ مـعـشـوقَيْن يخْـتَـصِـمـان**

**وفى كلّ عـــام يســـتـــجــــدّان مـــرةً**

**عـــتـــاباً وهجـــراً ثم يعـــتَطِفـــان**

**يعــيــشـــان فى الدنيــا غــريبَــيْن أينمــا**

**أقـــامَـــا وفى الأعـــوام يلتَـــقِـــيَـــان**

إذ تنم للوحة عن طابع القيود الاجتماعية التى يعانيها الشاعر وصاحبته ، وهى لا تكشف شيئا بقدر ما تعكس حرمانهما من الغبطة، وإحاطتهما بقيود تجعلهما أسيرينْ للرقباء والوشاة، وهو يبكى العلاقة على المستوى الفردى أيضا بينهما ، إذ لا يجد فيها

سوى مظاهر الهجر والقطيعة ، وصور الخصومة والعتاب ، ومشاهد نادرة من اللقاءات المتباعدة على مدار الأعوام. فالأبيات - إذن - تحكى شخص جميل وصاحبته ، قبيلته جميعا من منظور تلك الضغوط الاجتماعية ومن واقع البداوة وصراعات فتيانها المتشابهة .

وهكذا يبدو جميل - على المستوى الغزلى - امتداداً لمدرسة المتيمين التى عرف بعض شعرائها فى الجاهلية (١) ، وقد ارتفعوا بغزلهم عن شوائب الحس المادى ، وعالم الغزل الصريح على نحو ما ترد عند عنترة بن شداد من غزل فى عبلة، وغيره كثيرون ممن رفضوا تعدد المحبوبات فى الغزل ، وراحوا يترنمون بأصواتهم الشجية عبر قيثارة حب واحدة، لا يكادون يغادرونها إلا عند الموت ، وجاء دور جميل ليجدد فى ذلك التيار ولينميه ويرعاه من خلال عواطفه ، وليضيف إليه مما استلهمه من الروح الإسلامية التى استوعبها من عقيدته فأفاد منها فى صقل عواطفه ، وما أضفاه عليها من طابع السمو والارتقاء عن عالم المحسوسات الغزلية . وقد ظل على المستوى الفنى - كما رأينا - شاعراً وراوية من رواة امتداد مدرسة الصنعة الجاهلية التى يردها النقاد إلى زهير وأوس بن حجر منذ العصر الأول .

وعلى مستوى حركته من خلال التجربة رأينا تعدد الروايات من حوله ، خاصة منها ما شغل برحيله وتنقله ، بسبب من حب بثينة ، حتى قيل أنه نزل مصر فى ولاية عبد العزيز بن مروان ، وثوى فيها ثواء غير ذى قفول على حد تصويره:

صدع النعى وما كنى بجميل

وثوى بمصر ثواء غير قفول

وكما رأينا فى طابع نشأته الأرستقراطية فهو لم يشغل - أى بالنشأة - بقدر ما اختار لنفسه مسلكا آخر فى الحياة بسبب غزله الخاص ، حتى انتهى به الأمر إلى الطرد من وطنه ، والفرار إلى اليمن أو مصر، وظل مطاردا فى حياته مرة من قبل الوالى ، وثانية من قبل أهل بثينة ، وثالثة من قبل أهله هو ، مما زاد من حجم إحساسه بالضياع والحرمان فى عالمه الذى ضاقت عليه فيه السبل ليعانى المزيد من مرارة التجربة .

وأدار جميل حواره الفنى حول عالم المرأة ، وخصصه بالإكثار من صوره لبثينة، حتى زاد الرواة فى أخباره من باب الترفيه والتسلية ما حوّلها إلى قصة شعبية،

(١) تراجع تفاصيل هذا الرأي في كتاب «الحب المثالي عند العرب» للدكتور يوسف خليف .

تشبع أذواق الجمهور ، وترضى رغباته. والمهم أن جميلا وظف جلَّ شعره فى خدمة تلك القصة التى شاركته بثينة بطولتها ، حتى اقترن اسمه باسمها فى التعريف به فقيل «جميل بثينة» أكثر مما قيل جميل بن معمر وأصبح واحدا من كبار شعراء الغزل العذرى الذين انخرطوا فى هذا التيار، فعرفوا بصاحباتهم مثل كثير عزة، وقيس لبنى وقيس ليلى .

وإذا كان الغزل هو الموضوع الأساسى فى شعر جميل ، فقد أحاطه ببعض الموضوعات الأخرى التى ظلت على الهامش بالقياس إليه، فقد ركز على طاقاته الفنية حول اللوحة الغزلية فى جانبها العذرى الذى فرضه على كثير من الصور - حتى الموروث منها - فراح يبكى أطلالها، ويتذكر وقوفه منها فى مشهد الوداع ، وقد أحزنه رحيلها، أو رحيله عنها، وعلى هذا النحو تكررت معالجاته الفنية لآلام الهوى، لحظة الفراق وتجربة الهجر ، ومعاناة البعد واللوم والعذل ، ومنطق البخل ، وصور الصدود ، وروح السخط على الوشاة والضيق بالرقباء، وغير ذلك من مقومات الغزل البدوى . على أن جميلا لم يوصد دون فنه أبواب التأثر بشعراء عصره، بل راح يفيد ويستفيد ، ويترك علامات واضحة لدى غيره من الشعراء، ويأخذ حتى من شعراء التيار الحضارى بعض الملامح والصور ، مما قد تكشفه الدراسة التحليلية لبعض من قصائده الغزلية فى هذه الاتجاهات المتنوعة التى تعكس - أول ما تعكس - ضروبا من صراعاته التى تنوعت حقولها بين الصراع الداخلى ، إلى صراع العذرى والحضارى، إلى انحسار الأنا فى صراعها العذرى ، إلى السعى المتجدد وراء لحظة خلاص الذات من صراعاتها العميقة إلى امتداد النماذج الصراعية عبر غير جميل من تلاميذ مدرسته ، حتى مثلت اتجاها متميزا لدى الشعراء العذريين فى عصر بنى أمية.

**(أ) الدالية والصراع الداخلى**

(١) ألاَ لَيْتَ أيامَ الصَّــفــاء جــديدُ
ودهــراً تــولىَّ يــا بُثَــيْــنَ يَعُــودُ

(٢) فَنَغنىَ كــمــا كُنا نكونُ وأنْتُمْ
صــديقٌ وإذا مــا تبــذُلين زَهيــدُ

(٣) ومـا أنسَ م الأشيـاء لا أنْسى قـولهـا
وقــد قــرُبَتْ نضَــوى : أمِــصْـرَ تُريد؟

(٤) ولا قــولَهــا لولا العــيــونُ التى ترى
أتيــتُك فــاعــذرنى فَــدَتْكَ جُــدود

(٥) خليلىَّ مــا أُخْــفى من الوَجْــد ظاهر
ودمــعى بما أُخْــفى الغَــداةَ شَــهــيــد

(٦) ألا قــد أرى والله أنْ رُبَّ عَــبْــرَة
إذا الدّار شطَّت بيننَا ســتَــزيدُ

(٧) إذا فكَّرتْ قــالَتْ قَــد ادْرَكْتُ وُدّهُ
ومــا ضــرَّنى بُخْلى فكيفَ أجَــود

(٨) فلو تُكْشَفُ الأحشاءُ صـودف تحتَها
لبَــثْنَة حبٌ طارِفٌ وتَليــدُ

(٩) إذَا قلتُ مَــا بى يا بثــينةُ قــاتلى
مـن الحب قــالت: ثابتٌ ويَزيدُ

(١٠) وإنْ قلتُ رُدّى بعضَ عَقْلى أعِشْ به
مع الناس قــالت: ذاكَ منكَ بَعيــدُ

---

(٢) نغني نقيم ما تبذلين: ما تنيلين من الوصل.

(٣) م الأشياء من الأشياء النضو: المهزول من الحيوان (يقصد نافقته)

(٤) جدود : الأجداد .

(١١) فلا أنا مردود بما جئت طالباً

ولا حبُّها فيما يَبيد يبيد

(١٢) جزتْك الجوازى يا بثين سَلامَةً

إذاً ما خليلٌ بانَ وهو حَميد

(١٣) وقلْتُ لها: بيْنى وبينك فاعْلَمى

من الله ميثاقٌ له وعُهود

(١٤) وقد كانَ حُبّيكُمْ طريفاً وتَالداً

وما الحبُّ إلا طارفٌ وتَليد

(١٥) وإنّ عروَضَ الوَصْل بيني وبيْنَها

وإنْ سَهّلتْهُ بالمُنى لصَعُودُ

(١٦) فأفنيتُ عَيْشى بانْتظار نَوَالها

وأبلَيْتُ ذاك الدهرَ وهوَ جَديدُ

(١٧) ألا ليتَ شعرى هل أبيتَن ليلة

بوادى القرى إنى إذاً لسَعيد

(١٨) وهَلْ أهبطَنْ أرضاً تظلُّ ريَحُها

لها بالثّنايا القَاوِيات وَئيدُ

(١٩) وقد تلتقى الأهواءُ من بَعْد يأسَة

وقَدْ تُطْلَبُ الحاجاتُ وهْيَ بَعيدُ

(٢٠) وهل أزْجُرَنْ حرفا عَلاةً شملّةً

بخَرْقٍ تُبَارِيها سَوَاهِمُ سُودُ

---

(١٢) الجوازي ج جازية وهي المكافأة.

(١٥) العروض : الطريق في عرض الجبل، صعود: مرتفعة.

(١٧) وادي القري بالحجاز: شمال المدينة.

(١٨) الثنايا ج ثنية وهي الطريق في الجبل القاويات: الخاليات. وئيد: صوت شديد.

(٢٠) يزجر الناقة: يصيح بها لتسرع. الحرف: الناقة الضامرة أو المهزولة العلاة: الناقة الواسعة تنخرق فيها الرياح. تباريها: تسبقها سواهم جمع ساهم وهي الفرس الضامرة.

(٢١) عَلىَ ظَهْـرِ مـرهُوبٍ كـأنَّ نُشـوزَهُ
إذا جَـــازَ هُلاَّكُ الطـريـق رُقُـــود

(٢٢) فمَنْ يُعْطَ فى الدنيا قرينا كمثلها
فــذلكَ فى عَــيْش الحَــيــاة رشـيــدُ

(٢٣) يقـولُونَ : جـاهد يا جـمـيلُ بغـزْوَة
وأىَ جــهـــادٍ غــيـــرهُنّ أُريدُ

(٢٤) لكلِّ حـــديثٍ بينهنَّ بشـــاشــةٌ
وكلُّ قـــتـــيلٍ بينَهُنَّ شَــهـيـــدُ

(٢٥) ومَن كـان فى حبىِّ بثينةَ يَمْـتَـرى
فـبـرقـاءُ ذى ضـالٍ علىَّ شَـهـيـدُ

(٢٦) ألـمْ تـعْـلَـمى يـا أُمَّ الـوَدْع أنّـنـى
أضــــاحكُ ذكـــراكُمْ وأنتِ صَلُودُ

(١)

وفى مطلع داليته يواجهنا جميل بذكيات وأمان طيبة يأمل فى استعادتها أو تحقيقها ، ولكنه يرضخ للواقع مكتفيا منه بصور الماضى، فيعرف مشهدا من لقائه معها أيام الصفاء والمودة، ومن صيغ الإجمال إلى التفصيل ينتقل من بيت المطلع، ليصور علاقته معها – أيضا – على سبيل التمنى والرجاء، وإذا هو يرضى من وصلها بقليل مما تجود به ، ثم يصور مشهدا من بداية رحيله إلى مصر، وينتقى منه ما يخصها ، وقد اقتربت نحو ناقته حائرة ومتسائلة عن وجهته فى سفره. وكأنه بذلك يرمى إلى تجسيد وقع الوداع على نفسيهما معا من ناحية، ثم يعكس تقاليد القبيلة التى توقعه فى دائرة الخوف من الرقيب من ناحية أخرى ، مع كثرة من المشكلات التى

---

(٢١) مرهوب: طريق مخيف. نشوز: ج نشز وهو المكان المرتفع. رقود: نيام. هلاك الطريق: الذين ضلوه.

(٢٢) القرين: الطاحب أو الزوج. رشيد: موفق .

(٢٥) يمتري : يشك. البرقاء: الأرض الغليظة ذات حجارة وطين ورمل أو كل شيء فيه سواد وبياض . برقاء ذي ضال: إحدي برق بلاد العرب .

(٢٦) ذو الدوع: طفلها يعلو عليه الودع وقاية، والودع : محار صغير أبيض. صلود : بخيلة .

تواجه صاحبته فى سبيل الوداع ، وشدة حرصها عليه، وإخلاصها له ، وصدق نواياها فى علاقتها به ، لولا التقاليد التى حالت بينها وبينه .

وجريا على عادة شعراء الجاهلية فى مسألة الرفقة، راح جميل يستعين بمخاطبة صاحبيْه ، حتى يسقط ما فى نفسه من مشاعر متصارعة، وإن كان يدرك أن ما يكنه فى أعماقه ظاهر عليه لا محالة فيقر بعجزه عن إخفائه، إذ بدت دموعه دليلا حسيا عليه، حيث فشل فى أن يتحكم فيها، أو أن يخفيها . ثم بدت المزاوجة واضحة منذ المقدمة بين ذلك الحس البدوى الذى يصقله جميل بحسه الإسلامى من خلال صيغة القسم الدينى الذى يؤكد من خلاله كثرة أحزانه نتيجة الفراق الذى قدر عليه وعلى بثينة .

ويصدر جميل عن حقيقة ما يحسه على المستوى الوجدانى، فيصور سيطرتها عليه، طالبا منها أن ترد إليه بعضها من عقله ، حتى يعيش به، وهى تبخل عليه بذلك لشدة تعلقها به أيضا على منهجه العذرى ، وحين يعجز عن استرداد عقله، أو أن يستريح قليلا من تباريح هواها لا يستطيع إلا أن يسلم له ، وأن يستسلم لها راضيا بقدره وتعاسته .

ونتيجة الواقع النفسى الممزق ، الذى تغلب عليه الحيرة يتوجّه جميل بلومه وعتابه إلى بثينة، على ما فى ذلك العتاب من تدليل ومداعبة، تكشفها تلك الصيغ الدعائية التى جسدت بعضا مما يدور فى أعماقه؛ خاصة حين يرى الأحبة فى صراعاتهم ومجاهداتهم النفسية لحظة الفراق، ولكنه لم يعد قادرا على تحمل أعباء الموقف، مما دفعه إلى التصريح بما يكنه لها من لوم وعتاب، يذكرها من خلاله بما كان بينهما من عهود ومواثيق، أشهد الله عليها، وكأنه يطلب منها مزيدا من الحرص على تلك العهود ، خاصة حين يؤكد ثبات الموقف من جانبه ، مشيراً إلى رفض مبدأ التعدد فى مثل هذه المواقف العذرية العفيفة .

واستمرارا فى إخلاصه لها يؤكد جميل حرصه على الوصل مهما بدا اعترى طريقه من مشاق وصعوبات جعلته شائكا وعرا، إلا من خلال وعودها التى قد تسهله أمامه، وتبقى له بصيص أمل فى وصلها، ويؤكد لها قمة إخلاصه حين يصور عمره، وكيف قضاه فى انتظار لقائها على مر الزمن، وتوالى الأيام وقسوة الليالى .

(٢)

والقصيدة فى مجملها تحكى طبيعة الموقف الشعورى لجميل، كما بثه من خلال تلك الدفقة النفسية الصادقة التى رسمها بصدق عذرته فى كل أبياتها ، وصورها

الجزئية، بما فى ذلك ما صوره من آلامه النفسية، وما عرضه من طبائع أمانيه التى لا تلتقى إلا فى عالمها وحدها، ومن هنا يبدو ارتباط القصيدة وثيقا بوحدة التجربة النفسية التى يعيشها الشاعر ، مما ينشر بينها توحدا عضويا وموضوعيا يشد أفكارها ، ويضبط معانيها بعيدا عن الفواصل ، أو الجزئيات التى يمكن أن يستمدها من الشكل النمطى للقصيدة العربية الموروثة . ومن هنا وفر جميل للدالية عنصر التخصص بعيدا عن التناقضات ، أو الاضطراب بين اللوحات الفنية التى أصابت القصيدة فى غير موضوع الغزل .

وتظل مميزات القصيدة – بهذا الشكل – رهنا بطبيعة الموقف الغزلى فيها، وطبيعة ما صدر عنه من واقع نفسى يتسم بالصدق الاجتماعى والفنى ، حين ترتبط التجارب بوقائع الحياة التى يعيشها صاحبها، فيحاول الاستغراق فى استبطان ذاته، حتى يكشفها، ويصورها على هذا النحو الموضوعى الصريح .

ولعل التخصص الغزلى قد ساعد الشاعر على الفرار من النهج التقليدى للقصيدة الجاهلية المتوارثة، فهو لا يهتم إلا بقضيته الخاصة، والصدور عن قضية المبدع وحده، مما قد يخفف من أعباء التلقى لدى الناقد أو الجمهور، عندئذ يتخذ الشاعر لنفسه ما شاء من الأنماط التى يمكن أن تستوعب تجربته وتصورها، بصرف النظر عن التشبث بالتراث من محاولة التغيير فيه، أو بالإضافة إليه. وعلى أية حال فإن الشاعر عُدَّ امتدادا طيبا لمدرسة الصنعة الجاهلية، وقد استطاع تحوير الصنعة بما يتفق مع طابع تجربته الفردية المتميزة .

ومن المعروف – أصلا – أن جميلا واحد من شعراء تلك المدرسة التى عاشت مع صدر الإسلام، وامتدت إلى بنى أمية، ولكنه لم يتعمد الإسراف فى معالم تلك الصنعة على نحو ما سنفصله فى هذه الرؤية ، ولعل أول ما يلفت النظر أن ملامح من حس البداوة ظلت مهيمنة على خياله ، فوجدت لنفسها مكانا فى صوره ، خاصة حين راح يعرض لمشهد الرحيل، ويصور أداته فيه ويحكى مشتقات السفر فى الصحراء .

وتبدو بساطة الخيال ظاهرة تنطق بها كثير من الصور ، خاصة إذا استثنينا الصور البدوية التى أفاد فيها من المعجم القديم، إذ ربما استمد بعضا منها من واقع بيئته البدوية أيضا .

وعلى هذا يظل أسلوبه واضحا سهلا، وتبرز عباراته قريبة الدلالة فى تعلقها بالمحسوس المباشر، وتصويرها لأصداء التجربة العاطفية، كما يعكسها جميل من خلال ذاته، أو من خلال بثينة، مضفيا على تلك السهولة بعض المفردات والتعبيرات ذات

الدلالات الدينية، مما يسجل انعكاس التأثيرات الإسلامية فى شعره .

أما عن تفاصيل أدواته التصويرية فتبدأ من تشبيهاته التى يتمنى فيها عودة الماضى «فنغنى كما كنا نكون» وفى الصورة البدوية يبدو فى حاجة خاصة إلى التشبيه لكثرة ما وجده من مشاقات الطريق وأهواله «كأنه نشوزه إذ جاز هلاك الطريق رقود» أو يعرض فيها سعادته بحبها «فمن يعْط فى الدنيا قرينا كمثلها ...» ويتدرج جميل من الصورة التشبيهية إلى الاستعارية، حيث يكثر من تشخيص المجردات على المستوى الاستعارى، إذ يدور الصراع بينه وبين الوجد، ويصر الوجد على الظهور من خلال الدمع «والحب يمكن تحت الأحشاء» ولو «كشفت واضحا جليا» وقد «سلب عقله عندها»، ويسألها ملحًا أن «ترد منه بعضا منه» ، وللوصل بينهما «عروض مرتفعة يصعب اجتيازها إلا من خلال الأمانى «وهو يجعل عيشه» قابلا للفناء بانتظار نوالها ، «والدهر» يبلى ويولى، ويعود ، «والصحراء» تشهد على صدق غزله، وهو يضاحك ذكراها، وللحديث عندها «بشاشة» ، والحب «جهاد» ، كما يكنى عن بثينة بأم ذى الودع ، وعن شدة وجده بأن يبيت ليلة فى وادى القرى، ومع هذا يظل واضحا فى صور جميل عدم الإغراق ، أو القصد إلى الغموض، وإن كان قد أكثر منها، فبشكل نسبى لم تزدحم به الأبيات، بل يظل السرد والعفوية أساس المعالجة الشعرية، منخلال سرد يقبل البديع الذى يزينه ، ويزيد من دقة الأداء اللفظى ، فالدهر «يتولى ويعود» من قبيل الطباق، ومثله ما أورده بين «أخفى ، ظاهر» و«البحل والجود» و«طارف وتليد» و«ثابت ويزيد» و«بلى وجديد» ، بل إن الطباق الواحد قد يتكرر ثلاث مرات فى القصيدة (حب طارف وتليد) ، «كان حبيكم طريفا وتالدا» و«ما الحب إلا طارف وتليد» ومن هذه الصيغ البديعية ما عرضه من كثرة جناساته اللفظية «وما أنسى لا أنسى» و«وما أخفى وأخفى» و«يبين ويبين» و«جزتك الجوازى» و«حبيكم وما الحب» و«جاهد، جهاد» و«شهيد شهيد» ، ومع الجناس والطباق تظهر المقابلات المعنوية فى الصورة، والتى ربما ساعده الماضى والحاضر على ذكرها ، «فأفنيت عيشى» ، «وأبليت الدهر وهو جديد ...» ، «جاهد بغزوة» .. جهادهن أريد .

وقد يلفت النظر عنده أيضا اعتماده على هذا التكرار اللفظى أحيانا فى ألفاظ القوافى ، كما صنع مع لفظة شهيد بمعنى واحد فى «دمعى شهيد ، صحراء ذى ضال على شهيد» ثم بمعنى مختلف من الاستشهاد فى «كل قتيل بينهن شهيد» جمعا بين التكرار اللفظى والمجانسة .

وكذا كان تكرار لفظة تليد فى القافية «لبثنة حب طارف وتليد» و«مال الحب إلا طارف وتليد» : ومثله رد العجز على الصدر فى قوله :

وقـد كـان حـبـيكم طريفـا وتالدا
ومـا الحب إلا طـارف وتـليـد

وتتوزع صيغ الصراع النفسى بعد ذلك بين ماض ينتشر على سبيل تمنى جميل عودته كما كنا ...، دهر تولى، قربت نضوى، أدركت وده، خليل بان .. سهلته بالمنى .. أفنيت عيشى ، «وبين حاضر يعانى من آلامه» ما أنسى، وما أخفى من الوجد ، لو تكشف الأحشاء ، ردى بعض عقلى أعش ، من يعط .. من يمترى، ألم تعلمى .. «وبين حاضر آخر يكشف عن جوهر أمنياته» ولذلك راح ينحو فيه منحى استفهاميا: «هل أهبطن؟ هلى أبيتن ليلة؟ هل أزجرن حرفا؟ وبين حقائق أخرى يقررها فى شكل حكمى ، يزيد من توكيد تجربته وصدقها» ، رب عبرة تزيد مع الفراق «ولا حبها فيما يبيد يبيد» «وما الحب إلا طارف وتليد» «وقد تلتقى الأهواء من بعد يأسه «وقد تطلب الحاجات وهى بعيد» وقد يربط الحكمة بتصويره الخاص فيعرضها من خلال تقرير يفلسف به رؤيته للأشياء «وأى جهاد غيرهن أريد» «ولكل حديث بينهن بشاشة» وكل قتيل بينهن شهيد «.» .

وهكذا يجيد جميل اختياره للألفاظ الموحية بطبيعة الموقف، ففى الغزل يستخدم منها ما لايرد فى حديث البداوة ولوحة الصحراء، فهو يبنى الصورة الغزلية من مادة مقوماتها الحقيقية التى يبدو «الحب» محورها فتتكرر اللفظة كثيرا ، وحولها قلة بذلها فيه، وكثرة بخلها» «وعيون الرقباء التى ترى : والدعاء من جانبها له» فدتك جدود «وشدة وجده المصحوب بالدمع» والبخل والجود فى الوصل ، والقتل من آلام الهوى، وهو يضاحك ذكراها، وهى صلود. حتى إذا ما خلص للرحلة التى يتمناها بدت مقوماتها جاهلية تماما، فهى مرتبطة بالأرض، والرياح، وأصواتها العاتية ، والطريق المقفرة بين الجبال، ووادى القرى، والناقة التى أهزلها السير بما يصوره من سرعتها ، ومعاودة تصوير الأرض المقفرة الواسعة التى تنخرق فيها الرياح ، والخيول الضامرة التى تسابقها ، والطريق الذى يخشاه كل من يقتحم الصحراء ، والأماكن المرتفعة العالية بما تثيره فى النفس من رهبة ، ومشاهد الذين ضلوا الطريق فى جوف تلك الصحراء المخيفة.. وغير هذا مما تبدو معه مقومات الصورة مشتقة من الرحلة التى عُدتْ تقليدا عريقا فى القصيدة العربية الموروثة، وفيها يكشف الشاعر – على المستوى النفسى – عن الجانب المظلم من واقعه ، وعما سيطر على نفسه من مظاهر الضياع فى خضم هذا العالم، حين هجرته بثينة فلم يكد يتبين من واقعه إلا ما يعصف بهذا الحب من ظلمة ، وقفار وجبال ورياح، الأمر الذى يزيد من إحساسه بزحف الحرمان والفقد إلى نفسه فى الحياة. لذلك تبدو الوحدة النفسية رابطا أساسيا بين الصور التى قد

تبدو لنا – ظاهرا – مفككة ، وهى ليست كذلك، فمن التقرير إلى التصوير يعرض الشاعر أبعاد حبه لبثينة، ومن الحوار إلى السرد إلى التصوير يكشف لذلك الحب أعماقا كثيرة، ومن البادية المخيفة إلى صحراواتها وأجوائها المفزعة يكشف عن ضياعه وحرمانه وأمله في اجتياز حالة الحرمان إلى حالة من الإشباع العاطفى بلقائهما الذى لم يعد من اليسير أن يتحقق له بحال .

وإذا كان جميل قد استطاع عرض التجربة بهذا الصدق ، فقد وفر لها من طبائع الصياغة الفنية ما يجعله – كما قلنا أكثر من مرة – عضوا فى مدرسة الصنعة، مع التجاوز فى مدلول هذا التعبير إذ هى صنعة واضحة غير معقدة ، يبرز فيها الوضوح وبساطة الأداء، بدليل ما رأيناه فيها من تكرار يشف عن واقعه النفسى ، ويكشف رغبته فى توظيف صوره للإقناع بالتجربة والمساعدة على إفراغها بنفس الصدق والوضوح .

(٣)

وقد رأينا الشاعر يحرص على تصوير واقعه النفسى ، ويعمد إلى تجسيده كلما أتيحت له الفرصة لذلك تصويرا ، ويبدو أن التكرار أصبح ظاهرة غالبة يتسم بها شعره فى زحام هذا التخصص الغزلى، فهو يمزج الحب بالفناء والموت فى صرورة أمنية يطرحها أيضا فى قوله من قصيدة له أخرى:

**ألا ليتنَا نحيا جَميعاً وإن نَمُتْ**

**يجاور فى الموتى ضَريحى ضَريحُها**[١]

أو ذلك التكرار الذى ينطلق فيه دائما من عذريته ، حيث تبدو فيه صاحبته الشاغل الأول له مما يتردد فى القصيدة وفى غيرها على نحو من قوله :

**وما أنسى مِ الأشياءِ لا أنس قولها**

**غداة انصداع الشعب: هل أنت واقف؟**

**ولا قولها بالخيف : أنىَّ أتيتنا**

**حذارِ الأعادى أو متى أنت عاطف**[٢]

ويبدو أن ذلك التكرار تجاوز قصائد جميل ليجد طريقه إلى عالم الشعراء

---

(١) ديوان جميل ٢٩ .

(٢) شعر قيس لبني ١٤٢.

العذريين من أبناء مدرسته وبيئته ، ليصبح قاسما مشتركا بينهم ، فعند قيس لبنى ترد نفس الصيغة:

ومـا أنسىَ مِ الأشـيـاءِ لا أنس قـولها
وأدمُـعـهـا يذرين حـشـوَ المكاحلِ

تمتع بذا اليـوم القـصـيـر فـإنه
رهينٌ بأيام الهـشـور الأطاول[1]

ويردد المجنوننفس الأمنية التى صورها جميل فيقول :

ألا ليتَ شـعـرى هل أبيـتَنَّ ليلة
أناجـيكُم حـتى أرى غُـرَّةَ الفَـجْـر[2]

وحين يقع جميل ضحية الصراع بين الرفض الاجتماعى له، وبين الرغبة الجامحة التى تجتاح نفسه للانعتاق من قيود المجتمع ، أو حتى الاغتراب عنه، والفرار منه إلى بثينة وحدها، لا يستطيع إلا أن يعترف بعجزه ، وقصر باعه عن اجتياز تلك المهمة ، فيسرع – آنذاك – إلى كشف رغبته فى إشهاد القوم، وإعلامهم بحبه وطبيعة هواه ، فربما خفف ذلك شيئا من آلامه :

فـهـلاَّ سـألتِ الرَّكب حين يلفنى
وإيَّاهُم خَـرْقٌ من الأرض أفْـيَحُ

أأكـرِمُ أصْـحـابى وأَبْذُل ذَا يَدى
وأعرِضُ عن جهل الصَّديقِ وأَصْفَحُ؟[3]

وهو استشهاد يدفعه أيضا إلى بلورة الأشياء والرؤى من منظور واحد ، لا يكاد يتعدَّاه ، وهو يريد أن يستقطب الناس جميعا – فى إطار تصور رومانسى حاد – ليشغلهم بقضية حياته التى يعدها – أو يراها – محورا للكون من حوله دون سواها، فينادى بأعلى صوته :

ألا أيُّهـا النَّاس ويحَكُمُ هُبُّـوا
أسـائِلُكم هل يقـتلُ الرجلَ الحُبُّ؟

---

(١) شعر قيل لبني ١٤٢.
(٢) ديوان مجنون ليلي ١٢ .
(٣) ديوان جميل ٣٦ .

فـقـالُوا: نعَمْ حـتى يرضّ عظَامَـهُ
ويتـركُـه حـيـرانَ ليسَ له لُبُّ
لهـا النظرةُ الأُولى عليـهم وبَسْطَةٌ
وإن كـرّت الأبْصَـارُ كـانَ لهـا العُـقْبُ(١)
ألا رُبَّ ركب قـد وقـفت مطيـهم
عـليـك ولـولا أنـت لـم يـقـف الـركـب

وهو تصور أطلقه جميل معبرا عن مكنونات نفسه من شدة سيطرة التجربة عليه وتحكمها فيه، مما حجب نظره - أو كاد - عن رؤية غير الغزل فى بثينة، وما يتعلق به من مواقف ، مما ترك لديه إحساسا مطلقا بخلود غزله فى أزليته وأبديته معا:

تعلّق روحى روحـهـا قـبل خَلْقنا
ومن بعـد مـا كُنّا نطافـاً وفى المَهْـد
فـزَاد كـمَـا زِدْنا فـأصـبحَ نَامـيـاً
وليس إذا مـتنا بمتنقض العـهـد
ولـكنـه بـاقٍ عـلـى كـلّ حـالـةٍ
وزائرنا فى ظُلْمـة القَـبْـر واللّحْـد(٢)

وربما دفعه عنف التجارب إلى التخبط فى غير تيار العذريين ، صحيح أنه يؤصل لفسلفة الحب التى يعيشها واقعا حيا بعيدا عن الفحش وعالم الحس ، مما تردد لدى شعراء الغزل الحضارى فبدت صور «الذر» التى رددها عمر فى بيان ترف صاحبته ونعمتها ، فيقول جميل :

منعّـمـةٌ لو يدرج الذّرُّ بينهـا
وبين حـواشى ثَوْبهـا ظلّ يَجْـرح(٣)

---

(١) ديوان جميل ١٦ .

(٢) نفسه ٤٢ .

(٣) ديوان جميل ٣٣. يدرج: يمشي متصعدا والذر: صغا النمل أو الغبار المنتشر في الهواء.

وهو يرقُّ - إذن - فى تصوير ما يراه من جمالها المحسوس ويبدو حضاريا فى عرضه ، يقول :

**يكادُ يفيضُ الماءُ يخدشُ جلْدَها**
**إذا اغتسلت بالماءِ من رقّةِ الجِلْد**
**وإنىّ لُمشْتَاقٌ إلى ريح جسمها**
**كما اشتاق إدريسٌ إلى جنّة الخُلْد**
**لقد لامنى فيها أخٌ ذوُ قرابة**
**ببُثْنَة فيها قد يُعيد وقد يُبْدى**

وهو يخفف من حدة الصورة حين يخرج الموقف من بين يديه ويسنده إلى القضاء الإلهى .

**فقلت لها قضىَ الله ما ترَى**
**علىّ وهل فيما قضى الله من ردّ**

ويبدو اندفاعه إلى الصورة الحسية كرد فعل لعنف التجربة ، وعجزه عن استمرار معايشتها :

**ومالىَ لا أبكى وفى الأيْك نائحٌ**
**وقد فارقَتْنى شَخْتَةُ الكَشْح والخصر**
**يقولونَ مجنونٌ يُجَنُّ بذِكْرِها**
**وأقسمُ ما بى من جُنُون ولا سحر**

فالموقف الحسى لم يكن الأصل عند جميل، ولكنه ورد فى المرتبة الثانية نتيجة الضيق والتوتر والقلق الذى أصابه ، فأصّل فى نفسه صورا مجسدة تعكس إحساسه بالضياع والحرمان ، وما أسقطه إلى موطن الذكريات والأمانى الخادعة تلك التى استوقفته فيها - أحيانا - الإشارات المادية المحسوسة :

**فياليتَ شعرى هل أبيتن ليلَة**
**كليلتنا حين نرى ساطعَ الفجر**

تجـــورُ علينا بالحـــديث وتارةً

تجــود علينا بالرضُــاب من الثــغــر

فـيــاليت ربى قــد قــضى ذاك مـــرّةً

فـيــعلم ربى عند ذلك مـــا شُكْرِى(١)

فهى إشارات تبدو سطحية فى عالم الحس ، إلا بما تكشفه من حرمان الشاعر . مما قد يشى أحيانا بتظرفه الغزلى لمجرد التقليد فقط ، دون أن يكون للصورة رصيد نفسى واقعى لديه ، فهو يكاد يردد موقف طرفة من «البهكنة فى يوم الدجن» فى قوله:

نعم لِحـــافُ الفـــتى المَغْــرورُ يجــعلهـــا

شــعــارَه حين يخــشىَ القــرّ والصـــرد(٢)

على أن تلك الإشارات الحسية - بحكم ندرتها - إنما تظل دالة فقط على إلمام جميل بأنماط مختلفة من صور الغزل ، عرفتها البيئات الأخرى فى عصره ، وفى عصور سابقة ، لذا يبدو قليل التشبث بها ، حريصا على إثبات التراثية فى التعامل مع مواقف مختلفة متعددة الزوايا والاتجاهات ، ولذلك نجده - على المستوى الفنى الخالص - يسهم فى عرض الصورة متعددة الجزئيات ، ليحيلها إلى مشهد كامل من الاستدارة التى يتبارى فيها شعراء العصر ، وأكثر منها الأخطل - كما رأينا - فى شعره، فأورد جميل فى غزله أيضا :

فـمـــا ظبـــيــة أدمـــاء لاحــقــة الحـــشـــا

بصـــحـــراء قـــو أفـــردتهـــا ظبـــاؤها

تراعى قليــــــــلا ثم تحنو إلى طلا

إذا مـــا دعــتـــه والبــغـــام دعـــاؤها

بأحـــسن منهـــا مــــقلة ومـــقلدا

إذا جليت لا يســتطاع اجــتـــلاؤها(٣)

(١) ديوان جميل ٢٨ .

(٢) نفسه ٥٣ المقرور : الذي أصابه البرد. الشعار: اللباس الذي يلي شعر الجلد مباشرة. الصرد والقر: البرد .

(٣) ديوان جميل ١٤. تراعي: ترعي. الطلا: ولد الظبية حين يولد. البغام: صياح الظبية إلي ولدها بأرخم ما يكون من صوتها .

فمثل هذا التوزيع الفنى لدى جميل ، إنما يكشف عن دوره البارز فى زحام تيارات الحركة الأدبية ، حتى تصبح امتدادا فعالا لها من خلال إلمامه بما رصده القدماء من أسلافه ، ومنْ عاصره منهم فى نفس الاتجاه ، أو فى الاتجاه الحضارى فى الغزل ، وكأنه توقف فى منتصف الطريق متأملاً صراعات كل فريق على حدة ، وأخذ من فنه بطرف وصورة من واقع تمثله له ، فإذا اتخذنا من شعر جميل مادة تكشف عن طبائع غزل العذريين ، وتحدد سماته الفنية فقد نستطيع من خلاله ، ومن خلال شعر غيره من العذريين أن ننفذ - أولا - إلى الدوافع المتعددة التى أسهمت فى تدفق هذا التيار من الجانب الاجتماعى ، والدينى ، والاقتصادى حتى عمقت إحساس الشاعر بالتجربة ، إذ قيل لأعرابى من العذريين ما بال قلوبكم كأنها قلوب طير تنماث كما ينماث الملح فى الماء أما تتجلدون؟ فقال : إننا ننظر إلى محاجر أعين لا تنظرون إليها . وقيل لآخر: من أنت؟ فقال: أنا من قوم إذا أحبوا ماتوا ، فقالت جارية سمعته : هذا عذرىٌّ ورب الكعبة (١) ومن هنا بدت عندهم القطيعة سمة أساسية فى عالم الغزل:

**أَلَمْ تعلمـــا أنىَّ بذلت مـــوَّدتى**
**لليلى وأن الحبَّ منهـــا تصـــرَّمـــا**

**ســألتُكمــا بالله لما قَـضَـيْـتُـمـا**
**علىَّ فـقـد وُلِّيـتُـمـا الحُكْمَ فـاحْكُمـا**

**بجـــودى على ليلى بوُدِّى وبخلهـــا**
**علىَّ ســلاها أينمـا كــان أظْلَمــا(٢)**

كما بدا لديه الحرص فى ذكر الأسماء، وكثرت الرمزية والتكنية فيها مما يسجله - مثلا - قوله جميل :

**وأكنى بأســمــاءِ ســواكِ وأتَّقى**
**زيارتكم والحبُّ لا يتــغـــيَّـــر**

**فكم قــد رأينا واجــداً بحــبـيــبــة**
**إذا خـافَ يُبــدى بُغْـضَـهُ حين يَظْهَـرُ(٣)**

---

(١) وفيات الأعيان (لابن خلكان) ٢٠٣/١.

(٢) ديوان مجنون ليلى : ٧٠ .

(٣) ديوان جميل : ٦٣ .

ومن هنا أيضاكان نحول جسمه وهزاله من شدة الهوى:

**تعلَّقْــتُــهــا والجــسمُ منىَّ مُــصَــحَّحٌ**
**فــمــا زالَ ينمى حبُّ جُــمْل وأضــعفُ**

**إلى اليــوم حــتى سلَّ جــســمى وشــفَّنى**
**وأنكرتُ من نفــسى الذى كنتُ أعْــرفُ** (١)

وهو يبلور قضية حبه فى صورة القتل التى يرسمها ، فتبدو كاشفة – بدورها – عن جانب اقتصادى فى حياته :

**خليلىَّ فِــيــمــا عِــشْــتُــمــا هل رأيْتُــمــا**
**قــتــيــلاً بكى من حبِّ قــاتله قَــبْلى**

**أبيت مع الهُـــلاَّك ضَــيــفــاً لأَهْلهــا**
**وأهلِى قَــريبٌ مُــوسَــعــون ذَوُو فَــضْل**

ومن هنا يبدو الجانب الاقتصادى – كما رأينا أنفا – مؤشرا إلى تعدد الدوافع من غير الفقر ، أو جدب البادية ، فثمة موقف دينى يحكم العلاقة بين الرجل والمرأة، وقنَّنها من خلال ضوابط أساسها الاحترام ، وثمة دافع تقليدى آخر يرتد بمدرسة جميل إلى متيمى الجاهلية من نظراء عنترة ، ومن تلاهم فى عصر صدر الإسلام مثل عروة بن حزام فى قصته المشهور مع (عفراء) ، مع دوافع سياسية اقتضت استمرار إقصاء شباب هذه البوادى عن المشاركة فى السياسة أو التفكير فى الانتماءات الحزبية، إلى واقع اجتماعى ألزم به الشعراء أنفسهم حين خضعوا للقيم، وتشبثوا بالتقاليد التى فرضتها القبائل ، فالتزموا بها، ودافعوا عنها، فإذا بلغ الضيق بهم مبلغه فرُّوا منها على استيحاء شديد ، بدلا من أن يثوروا عليها ، ومن حول هذه الدوافع يظل العامل الجغرافى مهيئا لاستمرار التيار بحكم بعد المنطقة عن مقر الخلافة ، ونأيها عن مراكز الحضارة الحجازية ، تلك التى أغرقت شعراءها فى ترف لا حدود له، وما صحب ذلك الواقع الجغرافى من سيادة للفكر العصبى الذى يحكمه انتماء الشاعر، ونسب صاحبته– غالبا – إلى قبيلة واحدة ، مما تزيد من قيود العلاقة التى يصورها . وربما توجت كل تلك العوامل والظواهر برغبة بطولية استمرأها شعراء هذا الاتجاه من رغبة الواحد منهم فى بطولات فردية وجماعية ، فكل منهم يريد أن يبدو فارساً من فرسان الغزل

---

(١) نفسه : ١٣٠ .

فى اتجاهه المتميز ، بكل مقوماته ، مما ربط الحب بالفروسية فى خيال بعضهم ، فبرزت لديهم القدرة على المغامرة، كما صورها جميل نفسه متحديا ما ضاق به من قواعد مجتمع بثينة وأهلها:

**فليتَ رجـــالاً فـــيك قـــد نَذَروا دَمى**
**وهمُّـــوا بقَـــتْلى يا بُثَـــيْن لَقُـــونى**

**إذا مـــا رأَوْنى طالعـــاً من ثَنيَّـــة**
**يقـــولون : مَنْ هذا؟ وقَـدْ عَـرَفُـونى[1]**

ويظل شعر جميل قادرا على تفسير انتشار الغزل العذرى ، وتكرار قصصه الفاشلة، التى لم يكتب النجاح لمعظمها، بحكم التقاليد الاجتماعية الصارمة التى تفرضها حياة القبيلة ويميلها عليهم نظاما، وما قد يقع من أشكال الصراع بين الشعراء، وبين تلك التقاليد، وفيها قد يبدو الشاعر عاجزا عن الانصراف عن تجربته دون تصويرها، فيأبى إلا الاستجابة لملكته وصوت الشعر الذى قد يخفف عنه بعضا من عبء التجربة ، عندئذ قد يتخلص من معاناته حين يفرغها فى قصيدته، ولذا بدا سلطان الشعر أكثر قدرة وتمكُّنا من نفسية الشاعر العذرى من سلطان المجتمع بكل صور الرقابة فيه من وشاة ، وعذال، ورقباء، وعادات، وتقاليد، وقيم كثيرا ما ضرب الشعراء عنها صفحا تحت ضغوط الشعر ، كما يقول المجنون :

**وقـــالوُا لو تـشـــاءُ سلَوْتَ عنـهـــا**
**فـــقلت لهم : فـــإنىِّ لا أشَـــاءُ**

**لهـــا حبٌ تَنَشَّـــأ فى فـــؤادى**
**فليس له – وإن زُجِـــر – انتـــهَـــاءُ**

ونعود إلى جميل لننهى القول حول الطوابع الفنية لداليته، بما آثر فيها من سهولة ووضوح ، ولجوء متكرر إلى الحوار، حتى يبين – عن أسرار نفسه وكوامنها من خلاله ، إذ يبدو أن عمده إلى سهولة اللغة ووضوح الصورة كانا من العوامل التى جعلت ابن سلام يؤخره إلى الطبقة السادسة من الشعراء الإسلاميين، وهو تأخير لا يضير مكانته كثيرا، ولا يسجل تخلفه فى عالم الشعر، بقدر ما يسجل حرصه على إفزاغ تجاربه بعفوية وتلقائية بعيدا عن الغموض، أو القصد إلى الإغراب اللغوى، أو

---

(١) ديوان جميل ١٤٦ .

التعقيد التصويرى، ذلك أن الأساس الفنى – لا اللغوى – يتقدم به إلى مصاف الشعراء الكبار فى إطار الغزل البدوى فى عصره، بل يصبح زعيم مدرسة فنية تقف فى موازة مدرسة عمر فى كثير من مقوماتها، فأخذت منه الأجيال ما جعله فى موضع الأستاذ فى تلك المدرسة ، فتأثر به الفرزدق – من غير شعراء البيئة النجدية – فى بعض صوره الغزلية ، ومن العباسيين تأثر به بشكل واضح العباس بن الأحنف ، وأبو العتاهية ، فكان شعره حلقة فنية لها أصولها وضوابطها من القديم ، ولها قيمتها ومكانتها فى التأصيل لمن أفاد منه من شعراء عصره وما تلاه من عصور أدبية.

ومن هنا تزول مبررات اتهامه بسبب سهولة اللغة عنده ، مع ضرورة الاحتراز فى مسألة السهولة هذه، فهى لا تعنى الإسفاف والسطحية، بقدر ما تعنى الحرص على الوضوح، ولذا يزول التناقض بين هذا وبين انتمائه لمدرسة الصنعة الجاهلية، خاصة أننا رأينا رصيدا طريفا من صوره الشعرية التى تبدو فيها الأناة والإجادة، مع الوضوح والاستقصاء، وهى ملامح لا تتعارض مع كون الشاعر صانعا فنيا مجيدا، إلا أنها تظل مؤشراً دالا على الصراع الفنى لدى الشاعر بين عفوية الأداء من واقع التجربة وبين طبيعة التصوير من واقع ملكته وأدواته .

وقد حقق جميل لبيئة الغزل البدوى أصولا برز منها منطق التخصص فى الفن الغزلى، فالقصيدة تدور حول موضوع واحد لا يسمع فيه إلا المناجاة، ولا تدق فيه إلا نواقيس الذكريات تعرض وقائع الماضى، ولا ترى من خلاله إلا عدسة الشاعر حين تدو حائرة بين ذلك الماضى وبين آلام واقعه ، ليرسم لنا مشاهد إنسانية تفوح باليأس والعذاب، وتزدحم بالاغتراب والألم حيث يكاد يفقد عقله مع التوزُّع، وذلك الانقسام على نفسه واقعه معا ، كما يقول جميل :

**ولو طلبت عـقلى مـعى مـا طلبـتـهـا**
**ولكن طلابيـهـا لما فَـات من عـقلى**
**خليلى فـيـمـا عـشـتـمـا هل رأيتـمـا**
**قـتـيـلا بكى من حب قـاتله قـبلى**

ولذلك رضى الشعراء – فى هذا الاتجاه – من حياتهم بالجهاد ، ولكنه جهاد من نوع خاص، رأينا جميلا يصور جانبا منه فى الدالية (وأى جهاد غيرهن أريد، وكل قتيل بينهم شهيد) ، وهو جهاد تحكمه نغمة الحزن والألم والتوجع والشجن مما تبرزه مراراً طبيعة المناجاة ، والإحساس بالفناء ، على نحو ما سجله قول جميل:

**أقــول لـداعى الحب والحـــجـــر بيننا**

**ووادى القـــرى لبـــيك لما دعـــانيـــا**

**وددت عـلى حـب الحــــيـــــاة لو أنهـــا**

**يُزداد لهـــا فى عـــمـــرها من حـــيـــاتيـــا**

**وأنت التى إن شــئت كــدرت عـيــشـتى**

**وإن شــئت - بعــد الله - أنعـمت باليـا**

**وأنت التى مـــا من صــــديق ولا عـــــدا**

**يرى نضـــو مـــا أبقـــيت إلا رثى ليـــا**

**(ب) الرائية وصراع العذرى مع الحضارى**

والرائية هنا لجميل ، ولعله يعارض بها رائية عمر وفيها يرسم عدة لوحات نقف عندها بعد عرض القصيدة، يقول : (١)

(١) أغـادٍ أخى من آل سَلْمَى فـمُـبْكِرُ؟
أبِنْ لى : أغـــادٍ أنت أم مُـتَــهـــجِّـــر؟

(٢) فـإنّك إنْ لا تَقْـضنِى ثِنْىَ سَـاعـةٌ
فكلُّ أمـرئٍ ذى حــاجـةٍ مُـتَـيَـسِّـرُ

(٣) فـإن كنتَ قـد وطّنْتَ نفـساً بحبـهـا
فـــعند ذوى الأهواءِ وِرْدٌ ومَـــصْـــدَرٌ

(٤) وآخــرُ عــهــد لى بهــا يومَ ودَّعتْ
ولاح لهــا خــدُّ مَليحٌ ومَــحْــجَــرُ

(٥) عـشّيـة قـالت: لا تُضيـعَنَّ سـرّنا
إذا غـــبت عنّا وارْعَــــهُ حين تُدْبِد

(٦) وطرفَكَ إمّـا جـئْـتَنا فـاحـفظنّه
فَـذَيْعُ الهـوى بادٍ لمن يتـبـصّـرُ

(٧) وأعـرضْ إذا لاقـيت عـينا تخـافـهـا
وظاهرْ ببُــغْضٍ إنّ ذلكَ أسْــتَـــرُ

(٨) فـإنّك إن عـرّضْتَ فـيناَ مـقَـالةٌ
يَزِد فى الذى قـد قلتَ واشٍ ويُكْثِـرُ

(٩) وينشُـر سـرا فى الصّـديق وغـيـره
يعـــزُّ علينا نشـــرُه حين يُنْشَـــرُ

---

(*) ديوان جميل ٦٢ .

(١) المتهجر: السائر في الهاجرة وهي شدة الحر في منتصف النهار.

(٢) ثني ساعة : مدة ساعة .

(١٠) فما زِلْتَ فى إعمال طَرْفك نحونا
إذا جئت حتى كاد حبُّك يَظْهَرُ

(١١) لأهليَ حتيٌّ لاَمنى كلُّ ناصحٍ
وإنى لأعصى نَهْيَهم حين أُزجَرُ

(١٢) وما قلتُ هذا فاعلَمَنَّ تَجنُّباً
لِصَرْمٍ ولا هذا بنا عنك يَقْصُرُ

(١٣) ولكنّنى أهلى فداؤك، أتّقى
عليك عيُونَ الكَاشحين وأحْذَرُ

(١٤) وأخشى بنى عمى عليكَ وإنما
يخافُ ويَتّقىَ عِرضَه المُتفكِّرُ

(١٥) وأنت امرؤٌ من أهل نجدٍ وأهلُنا
تهامٍ فما النّجْدِىُّ والمُتَغَوِّرُ

(١٦) غريبٌ إذا ما جئتَ طالبَ حاجة
وحوليَ أعداءٌ وأنتَ مُشَهَّرُ

(١٧) وقد حدثوا أنّا التقَيْنا على هوىٍ
فكلُّلهم من حَمْله الغيظَ مُوقَرُ

(١٨) فقلتُ لها : يا بثْنَ أوصَيْت حافظا
وكلُّ امرئٍ لم يَرْعَهُ اللهُ مُعْوِرُ

(١٩) فإن تَكُ أُمُّ الجَهْم تَشْكي مَلامَةً
إليّ فما أَلْقَى من اللّومِ أكْثَرُ

---

(١٥) تهام : أي تهامي من تهامة. المتغور: من يأتي الغور ويراد به تهامة .

(١٧) موقر : مثقل بحمله .

(١٨) معور : أي ممكنة مقاتلة ومواضع الخلل فيه.

(١٩) أم الجهم : كني بها عن بثنية .

(٢٠) سأمنحُ طَرْفِي حين ألقاكِ غيرَكُم
لكيما يَرَوْا أنّ الهوى حيثُ أنْظُرُ
(٢١) أقلِّب طرفى فى السماء لعلّه
يوافق طرفى طرفَكُم حين يَنْظُرُ
(٢٢) وأَكْنِي بأسماءِ سواكِ وأتّقى
زيارتَكم والحبُّ لا يتغير
(٢٣) فكم قَدْ رَأَيْنا واجداً بحبيبةٍ
إذا خاف، يُبدى بغضَهُ حين يظهرُ

(١)

والقصيدة تسير على نهج الرائية الكبر لعمر من حيث شكلها الفنى فى الوزن والقافية من ناحية، وبعض أساليب المعالجة الفنية التى تعامل من خلالها جميل مع اللغة والصورة من ناحية أخرى ولا يعنى هذا أن القصيدتين قامتا على أساس معارضة شعرية بمعناها الدقيق، ولكنهما برزتا كنمط من المزاوجات المتعاصرة بين التيارين من خلال كبار أقطاب الغزل الأموى بشقّيْه الحضارى والبدوى فى آن واحد.

وكما رأينا عند عمر بعض ملامح العذرية البدوية نجد عند جميل بعض الصور الحضارية التى التقى فيها مع المدرسة المكية، دون أن يعنى هذا - أيضا - أنه تحول عن بداوته ، أو تنكر لها، بقدر ما يعنى أنه أثرى تلك البداوة بكسب حضارى متجدد، فتح فيه ثغرة ضيقة أطل منها على العالم من حوله، فالتقط منه تلك الصور السريعة التى آثر فيها الإيجاز. ولعل القصيدة تدل - أول وهلة - على أن اللقاء الفنى بين عمر وجميل قد حدث بالضرورة ، وأن القول الوارد فى بعض الأخبار بأنهما تناشدا الأشعار، صحيح إذ عرض على هذا النص الذى لابد أن يكون لكل من الشاعرين نصيب من سماعه من الآخر أو تلقيه عنه . فمنذ المطلع يبدو جميل حريصا على أن يقدم للرائية بمثل ما قدمه عمر من الاستفهام ، بل حتى بنفس الأداة (الهمزة) ، ونفس الإيقاع من آل سلمى، وهو يعكس نفس الحيرة فى طرح السؤال : أغاد أنت أم متهجر؟ فالموقف يبدو منقولا برمته عن المطلع العمرى للرائية الكبرى .

ومن الاستهلال ينطلق جميل ليرسم ثلاث لوحات فنية كبرى ، يحاول فى واحدة منها ألا يفقد صلته ببقية تيارات العصر، فلم يتردد فى عرض بعض صوره

على غرار ما عرضه عمر منها. صحيح أنه ينتقى من بينها ملامح بعينها، بدا شديد الشبه به، وإذا هو يبدو - أو يوهم - أنه عمرى الغزل، خاصة حين ينقل المشهد من خلال صاحبته، وإذا الحوار يصدر من جانبها ، ليسجل خوفها الشديد عليه، وتضرعها إليه ألا يضيع سرهما ، ثم ما طلبته منه من أن يتظاهر بعدم الاكتراث بها أو النظر إليها، حتى لا ينكشف هواهما أمام الوشاة ، وهى نفس الفكرة التى تفتقت عنها فتاة عمر من خلال أختيها (إذا جئت فامنح طرف عينيك غيرنا ...) . ولكن جميلا يبدو شديد الإعجاب بهذه الصورة، فيطيل فى عرضها ، ويكرر فى تفاصيلها ، ربما لأنها تتسق مع عذريته وبداوته ، ألم تكن التقيّة جزءاً من غزله يحتمى به حتى لا تطرده القبيلة؟ ولذلك تتعدد جزئيات اللوحة ، ومعها يتكرر الرجاء، فهى تريد من جميل أن يحفظ طرفه، وأن يعرض عن وجهته إليها، إذا ما فاجأه الرقيب ، وأن يبدى البغض الظاهر والكره المعلن لها، إذا تطلب الموقف القبلى ذلك، وألا يذيع اسمها أو سرهما فى شعره، حتى لا يترك الدليل على قصتهما بين أيدى الوشاة، ثم تبدأ بثينة فى مؤاخذته على إطالة نظرته إليها حتى كاد حبه لها يظهر ، فوقع عليها اللوم آنذاك من ناحيتها. وإلى هذا الحد تبدو الصورة ناطقة بحس البداوة ، فالمدخل إليها حضارى ولكنه سرعان ما أحالها إلى صورة بدوية فى كل جزئياتها التى أدارها حول مخاوف فتاته . ولم يبق له من عمر - فى هذا الجانب - إلا تأكيد خوفها عليه ، وتكرار ذلك فى الصورة، ثم إظهارها فى لمحة خاطفة فى صورة فتاة متمردة ، لا تأبه كثيرا بما يوجه إليها من لوم (وإنى لأعصى نهيهم حين أزجر) ، وهو تمرد يبدو غير وارد فى صورة فتاة البادية ، ولكنه تأثير صورة عمر ، وفتيات الحضارة مما بدا يراود خيال الشاعر فى ثنايا تفاصيل الصورة الغزلية .

ثم يأخذ من عمر فكرة الحراس - على بداوتها وأرستقراطيتها معاً ، فيعرضها من منظور نجدى خاص بالفتاة ، فهى تخشى عليه أبناء عمومتها ، لأنهم بالنسبة إليهم حماة عرض وشرف، وله أن يتوقع شر ما يصنعون به، وهو غريب عنهم وعنها، ولذلك تضخمت من حوله صورة أعدائه من أبناء عصبيتها ، إلى جانب موقف الوشاة والرقباء ، على عكس ما كان من خفة ذلك الأداء الحضارى التى ظهرت من خلاله فتاة عمر حين «عضت بالبنان» ، وراحت تحاوره هادئة مطمئنة ، فاللوحة تعكس قلق الفتاة وقلق جميل ، بحكم تقاليد البادية التى دخل إليها أساساً من منطق استغلاله لصورة عمر ، مع تحوير - لابد منه - يتسق مع إيقاع حياته البدوية الخالصة .

وفى اللوحة الثانية يستبطن جميل مشاعره طويلا ، فيسجل حقيقة ما يدور فى أعماقه من آلام العذرى ومعاناته، ويفلسف حياته من خلال ما يسودها من ضيق وكآبة وحرمان، فعمر ينهى مغامرته بتحية ومداعبة ، وأمل منه ومن صاحبته فى معاودة المغامرة ، بينما يختلف الموقف – هنا عند جميل ، حيث لا يبقى له منها إلا الذكريات ، وقد (وطن نفسه بحبها) ، وكان آخر لهو له بها «يوم ودعت» ولم يستطع صمودا أمام نصائحها كما أظهر ذلك عمر «فقلت أباديهم فإما أفوتهم ...» بل راح يؤكد حرصه على كل ما قالته من مخاوف وصيغ تحذير «أوصيت حافظا ...» وبعدها بما يقع عليه هو الآخر من ضروب اللوم «فما ألقى من اللوم أكثر» . ولذلك يستعيد جانبا من الصورة السابقة، فيؤكد لها أنه سيتخذ كل سبل التقية ، حتى لا ينكشف سرها وسره ، ومن ثم يتعرضان لعقاب القبيلة ، وهو ما يعرضه فى إطار فكرتين : ألا ينظر إليها، وأن يكنى بأسماء أخرى غير اسمها ، وربما يتقى زيارتها إذ دعت الضرورة إلى ذلك ، وهو يحاول تعزية نفسه بأنه لم يكن الوحيد فى هذا المسلك ، وأنه يكرر آخرين ممن اشتد وجدهم بمحبوباتهم ، فأظهروا البغض من باب التقية على طريقته .

وفى اللوحة الثالثة يسجل جميل إيمانه المطلق بقدرية الحب الذى يعيشه، فلا هو يستطيع منه فرارا، ولا هو يملك القدرة على تغييره أو تبديله ، لذلك راح يرصد بعض الحقائق حول داء الهوى الذى أصابه ، منذ وطّن نفسه بحبها ، كما هو الحال عند ذوى الأهواء» ، ثم كان ما عرضه من يقظته النفسية التى كشفت له جوهر الواقع، فهو غريب على الديار ، يخشى أبناء عمومتها ، ثم إنه يرعى الله ، ويتقيه فى هواه ، فلا يأتى بفعل يؤاخذه عليه، ولذا لا ينهى اللوحة حتى يثبت لبثينة أنه عاجز عن أدنى تعديل من خلال الحقيقة الخالدة التى يرددها «والحب لا يتغير» .

ولعل زحام اللوحات الثلاث بالصور والسرد يبدو فى صالح قضية الغزل البدوى أكثر من الحضارى، مما يشير إلى أصالة جميل ، حتى إذا أراد أن يعارض شعراء الاتجاه الحضارى لم يستطع إلا أن يأخذ منهم ما يمكنه أن يطوعه لاتجاه البدو الذى تزعمه، ويبقى له أنه ألم بذلك التيار كنمط من أنماط الغزل المتخصص ، وتخلص من محنة الصراع بين المتباعدين لصالح تجربته الخاصة .

ومن الواضح أن جميلا قد عمد إلى الإيجاز ، فعل المستوى الشكلى جاءت القصيدة فى حوالى ثلث عدد أبيات الرائية الكبرى لعمر، ولذلك انسحب الإيجاز على مقومات القصة العمرية، فانكمشت لديه – أى جميل – فكرة البطولة المطلقة موزعة بين جميل وبثينة فقط، وبينهما يزداد الحوار عمقا، ليكشف عن الواقع النفسى كما

يعيشه كل منهما ، ومعه تكثر الصيغ الخطابية واللغة التقريرية ، وتشيع أفعال الأمر والنهى وتتعدد صيغ الرجاء (وطرفك فاحفظه، فإنك إن عرضت فينا مقالة ، فما زلت فى إعمال طرفك نحونا . أتقى عليك عيون الكاشحين ، أخشى بنى عمى عليك – أنت امرؤ من أهل نجد ... إذ ما جئت طالب حاجة . أنت مشهر – فقلت لها .. أوصيت حافظا .. فإن كنت تشكين ملامة ، حين ألقاك ، يوافق طرفى طرفكم ، واتقى زيارتكم . وأكنى بأسماء سواك ... إلخ) .

ولا تخفى استعانته بالالتفات فى ضمير الغائبة فى البيت (١٩) (فإن تك أم الجهم) .

وفى مقابل الإكثار من صيغ الحوار راح جميل – أيضا – يوجز فى عرض الأحداث ، حتى تكاد تختفى لديه لوحة الفروسية والمغامرة الصريحة ، لأن الشاعر لا يأبه – أساسا – بتلك المغامرة ، بقدر ما يهتم بفلسفة غزله ، واستكشاف كنه قصته مع بثينة ومن خلالها ، وليست المسألة عنده مجرد بطولات متخيلة يطرحها على النهج العمرى ولذلك ضاق عنده مسرح الحدث من ناحية ، واختفت معه صيغ المداعبة التى عرفت عند عمر من ناحية أخرى ، وانتشرت الصيغ الجادة التى يبلور من خلالها العذرى همومه ويحكى ضياعه من ناحية ثالثة .

(٢)

وفى إطار أسلوب المعالجة الفنية بدا جميل واضح الإفادة من رائية عمر، دون أن يخشى من ذلك شيئا ، بدليل التقاء القصيدتين فى بعض الصور منذ حديث الافتتاح ، ومع ذلك التشابه تظل الصور عند جميل حبيسة دائرة الوضوح التى عرضناها فى النص السابق، فهو يأخذ الصورة البدوية بلا تعقيد فيها، ولا زيادة غموض، بل يعرض منها ما يتلاءم مع الموقف ، إذ يكنى عن حيرته بتساؤلاته القلقة فى البيت الأول، كما يكنى عن استمرار حبه بتوجيه طرفه إلى السماء حتى يلتقى هناك بطرفها ، وعن خوفه بإظهار البغض لها. ولا يكاد يستغرقه من التصوير الاستعارى سوى عرض مشهد الخصم حين يضيق بحبه فيزداد عليه حقده فكلهم من حمله الغيظ موقر ، ثم ما صاغه من تلك الكنية الغزلية تطبيقا لما يقول ، فإذا هو ينادى بثينة (بأم الجهم) كما نادها من قبل (بأم ذى الودع) .

ويظل واضحا أن المعالجة بدت تقريرية إلى مدى بعيد الأمر الذى يتسق مع موقف الشاعر، فهو يريد أن يؤصل لتجرته، وأن يحدد أبعادها من خلال نفسية

صاحبته، وكيف تبادله الهوى، ولكنها خاضعان معا لظروف اجتماعية قاسية، أفاض كثيرا فى عرضها. ومع مسيرة الفن فى القصيدة لا نكاد نرى جميلا ينحو نحو عمر حتى يرتد إلى الأصول البدوية ، ويظل التأثير العمرى بعد الافتتاح وارداً فى حرص صاحبته عليه، وتأكيدها ذلك فى البيت (١٢) حتى لا ينصرف عنها ، فيبدو الشاعر عندئذ معشوقا ، ولكن فى لمح سريع لا يستوقفه بالشكل الذى استوقف عمر كثيرا فى قصائده ومغامراته ، ومن هنا كانت الرائية نموذجا جيدا لصراع الحضارى والبدوى ، وانعكاساً أمينا لغلبة البدوى على مدار صورها الجزئية والكلية على السواء .

**(جـ) الدالية وانحسار الأنا فى صراع القدر**

(١) أَلَمْ تسـألِ الدار القـديمةَ : هَلْ لهـا
بأمّ حـسين بعـد عـهـدك من عَـهـد؟

(٢) سلي الركب : هل عُـجْنَا لمغناك مَـرَّة
صـدور المطايا وهى مـوُقَــرةٌ تَحْـدِى؟

(٣) وهل فـاضَت العينُ الشَّـروقُ بمائهـا
من أجلك حتى اخـضلَّ من دَمْعها بُرْدى

(٤) وإنى لأسـتجـرى لك الطيـرَ جـاهداً
لتـجـرى بيُـمْنٍ من لقـائك أَوْ سَـعْـد

(٥) وإنى لاسْـتَـبْكى إذا الرَّكْبُ غَـرَّدُوا
بذكـراك أن يَحْـيَـا بك الرَّكْبُ إذ يَحْـدى

(٦) فـهل تَجْـزِيَنِّىَ أمَ عـمـرو بودِّها
فـإن الذى أخـفى بهـا فـوقَ مـا أُبْدِى

(٧) وكلُّ مـحِبٌ لم يَزِدْ فـوقَ جـهْـده
وقـد زِدْتُها فى الحب حـتى علىَ الجـهـد

(٨) إذا مـا دَنَتْ زِدْتُ اشـتيـاقـاً وإنْ نَأَتْ
جَـزِعْتُ لنَأى الدارِ منهـا وللبُـعْـد

(٩) أبىَ القـلـبُ إلا حبَّ بُثْـنَـةَ لـم يُـرِدْ
سـواها وحبُّ القلب بَثْنَة لا يُجْـدِى

(١٠) تعلّق روحى روحَـهـا قـبلَ خَلْقنا
ومن بعـد مـا كُنّا نطَافـاً وفى المَهْـد

---

(١) أم حسين: كنية أخت بثينة، يقال أن جميلا كان يشبب بها قبل أن يعشق بثينة .
(٢) الجهد: الطاقة.

(١١) فـزادَ كـمـا زدنا فـأصـبحَ نَامـيـاً

وليس إذا مـتنا بمُنْتَـقِضِ العَـهْـدِ

(١٢) ولكنـه باقٍ عـلى كلِّ حـالـة

وزائرُنا فى ظُلْمَـة القَـبْـر واللَّحْـدِ

(١٣) ومـا وجـدت وجـدى بهـا أمٌّ واحـد

ولا وجَـدَ النهـدىُّ وَجْـدِى على هند

(١٤) ولا وجـد العـذرىُّ عـروةُ إذ قَـضى

كـوَجْـدى ولا مَنْ كـانَ قَـبْلى ولا بَعْـدى

(١٥) على أنْ قَـدْ مـاتَ صـادفَ راحـةً

ومـا لفـؤادى من رَوَاح ولا رُشْـدِ

(١٦) يكادُ فَـضِـيضُ الماء يخـدشُ جلدَها

إذا اغـتَـسلَتْ بالماء من رِقَّـة الجِلْدِ

(١٧) وإنى لُمشـتـاقٌ إلى ريح جَـيْـبـهـا

كـمـا اشـتـاقَ إدريسٌ إلى جنَة الخُلْدِ

(١٨) لقـد لاَمنى فـيـهـا أخٌ ذُو قـرابة

حـبـيبٌ إليـه فى مَـلامَـتـه رُشْـدِى

(١٩) وقـالَ: أفِقْ حـتىَّ مـتىَ أنتَ هائمٌ

ببَـثْنَةَ فـيـهـا قـد تُعـيـد وقـد تُبْـدِى؟

---

(١٣) النهدي: هو عبدالله بن عجلان النهدي شاعر جاهلي، وأحد المتيمين من الشعراء الذين قتلهم الحب، كان يشبب بصاحبته هند .

(١٤) عروة: هو عروة بن حزام العذري أحد عشاق العرب المشهورين كان في زمن خلافة معاوية، أحب ابنة عمه عفراء بنت مالك وتغزل بها في شعره ولم يزوجه عمه فمات مسلولا .

(١٦) الفضيض : ما انتشر من الماء إذا اغتسل به .

(١٧) الجيب : طوق القميص. إدريس : هو اخنوخ في التوراة .

(١٨) يغور: يأتي الغور من تهامة.

(٢٠) فقلتُ له : فيها قضىَ اللهُ ما ترَى
علىَّ وهل فيما قضىَ الله من ردِّ؟

(٢١) فإن كان رُشْداً حبُّها أو غوايَةً
فقد جئتهُ ما كانَ منىَّ على عَمْد

(٢٢) لقد لجَّ ميثاقٌ من الله بينَنَا
وليس لِمَنْ لَمْ يوُفِ للّه من عَهدِ

(٢٣) فلا وأبيها الخير ما خنتُ عهدها
ولا لىَ علْمٌ بالذى فعلَتْ بَعْدى

(٢٤) وما زادَها الواشُون إلا كرامةً
علىَّ وما زالت مودَّتُها عندى

(٢٥) أفى الناس أمثالى أحَبَّ فحالُهم
كحالىَ أم أحبَبْتُ من بينهم وَحْدى؟

(٢٦) وهل هكذا يلقى المُحبُّون مثل ما
لقيتُ بها أَمْ لم يجد أحد وَجْدى؟

(٢٧) يغورُ إذَا غارَتْ فُؤَادى وإن تكن
بنَجْد يَهِمْ منى الفؤادُ إلى نجد

(٢٨) أتيتُ بنى سعدٍ صحيحاً مسلَّما
وكانَ سَقامُ الحُب حبُّ بنى سعد

(١)

فالقصيدة تتحول - بمقاييس الشاعر هنا - إلى قضية يدير حولها الحوار والجدل، ويحرص على تكيد كل أطرافها، وهذه هى السمة التى يطرحها التخصص فى الفن، فالشاعر يبدو قلقا، حائرا ، ممزقا . فاتخذ من القصيدة محورا يدير حوله كل هذا الانقسام ، وكل ذلك التمزق، ولذلك طرح الموقف من خلال رؤيته للحب . والقدرية هنا نسبة إلى القدر ولا علاقة لها بمذهب القدرية فى الاختيار ، بل تصبح أقرب إلى مذهب الجبرية فى توجيه الإرادة البشرية بلا أدنى اختيار .

وعلى عادته استهل جميل القصيدة بما يشير إلى ثقافته التراثية ، فهو يدرك ما قاله أصحاب الطلل فى بكاء الديار القديمة، فلم لا يتحدث عنها على سبيل التقليد، أو حتى على سبيل تصوير تجربة حقيقية ، فهو ما زال بدويا . ولذا يبدو حائرا منذ المطلع، وهى حيرة يجسدها فى نفسه كون الحب قدراً مقدوراً ، لا يستطيع أن يغير منه شيئا، ولذلك أسقط بعضا من حيرته فى صيغ متوالية مما احتوته ستة أبيات من القصيدة:

ألم تسأل الدار القديمة ...؟ سلي الركب ....؟ حتى متى أنت هائم ...؟ هل فيما قضى الله من رد ...؟ أفى الناس أمثالى أحب ...؟ أم لم يجد أحد وجدى؟ وكلها تدور حول قلقه واضطرابه فمرة يوجه السؤال لصاحبته ، وأخرى يجعله مطلقا، وفى مجملها يبلور القضية حول قضاء الله وقدره فى حتمية هذا الحب .

ويبنى جميل موقفه على أساس من إدراكه تلك الحقيقة ، فإذا كان حبه قدرا فلماذا لا يتساءل حول طبيعته؟ وكيف يعرض موقفه منه بعد التسليم به على هذا النحو؟

من هنا انتشرت مع صيغ الاستفهام فى القصيدة صيغ توكيدية كثيرة تعضد دلالتها ، وتزيد من حجم الحيرة التى يعيشها الشاعر، أمام قدرة الذى فرض عليه ذلك الحب، وفى نفس الوقت عجز عن تحقيق بغيته فى نجاح التجربة، (وإنى لاستجدى لك الصبر جاهدا ، وإنى لأستبكى ، فإن الذى أخفى فوق ما أبدى ، أبى القلب إلا حب بثينة .. ولكنه باق ، على أن من مات .. وإنى لمشتاق .. فقد جئته.. لقد لج ميثاق ، وما زالت مودتها عندى ... وهكذا دأب جميل على البحث عن الصور التى تكشف شيئا من حيرته ، من كثرة ما حملته قبله من حب لبثينة فأكثر من أساليب الاستفهام البلاغى، والصيغ التوكيدية المختلفة ، وبنى على ذلك نتيجة طبيعية لم يكن يقبل فيها لوما ولا عتابا، مما يعرضه فى صيغة جدلية طريفة بدا وكأنما فلسف واقعه من خلال عجزه ، واستسلامه للقدر فى موازاة تحديه لمن يلومه من الناس :

**لقد لامنى فيها أخ ذو قرابة**
**حبيب إليه فى ملامته رشدى**

**وقال : أفق حتى متى أنت هائم**
**ببثنة فيها قد تعيد وقد تبدى؟**

**فـقـالـت له: فـيـهـا قـضى الله مـا ترى**

**علىّ وهل فـيـمـا قـضى الله من رد؟**

ومن هذا التحدى تراه ينطلق إلى الاستسلام يقول:

**فـإن كـان رشـدا حـبـهـا أو غـواية**

**فـقـد جـئـتـه مـا كـان منى على عـمـد**

**لقـد لج مـيـثـاق من الله بيننا**

**وليس لِمن لـم يوف لله من عـهـد**

ولكنه لا زال يحرص على تسجيل مدركاته الغزلية مما حوله من نظائر غزله البدوى، ولعله يجد من تلك التجارب عزاء له، يخفف حيرته، خاصة حين يرى التجربة من خلال آخرين عرفت قصصهم فى التاريخ ، وعرفها عنهم – بالطبع – جميل ، فهم يشاركونه مسلكه ، على نحو ما عرض من قصة النهدى وصاحبته هند، وعروة بن حزام وصاحبته عفراء ، وكأنه يعرض شاهدا من الجاهلية ، وآخر من صدر الإسلام حتى إذا جاء الدور على عصر بنى أمية كان هو نفسه شاهدا على عصره .

وفى إطار العرض التاريخى – أيضا – تبرز دلالات توكيدية أخرى يحرص عليها جميل من حيث عرض المشابهة بينه وبين هؤلاء من ناحية، ثم معاودة تأكيده على منطق القدرية التى فرضت على هؤلاء ، وعلى غيرهم ، مما يخفف من حيرته وتمزقه النفسى من ناحية أخرى. فقد وجد تفسيرا وشواهد يستند إليها ، بل يؤكد من خلالها أزلية الحب فى نفسه ، وفى نفس بثينة ، منذ كانا جنينين (١٠، ١١)، كما يؤكد أبديته فيهما – أيضا – حتى فيما بعد الموت (١٢)، وهو توكيد يأتى نتاجا طبيعيا لقدرية الحب المطلق، أليس الميلاد أيضا قدرا؟ وكذلك الموت؟ فهنا قمة الاستسلام يعكسها جميل بعمق من خلال الصيغ التى رددها .

وعلى هذا الأساس يصبح مبّررا كل ما يديره جميل حول كيان حبه وطبيعة قدره فيه، فإذا كان قد ضمن له – أى الحب – الخلود فمن الطبيعى أن يصوره وقد أخفى فى نفسه منه أكثر مما أبدى (٦) وقد زاد هذا الحب منه على الجهد (٧) وإن دنت زاد اشتياقا لها (٨) وإن نأت جزع (٨) وهو لا يريد سواها (٩)، وهو يتفوق على كل من ذكرهم من أسلافه وقرنائه فى تاريخ الغزل (١٣، ١٤، ١٥) ، ويجعل ما بينها– أى هو وبثينة – عهدا وميثاقا من الله (٢٢) وأقسم ألا يخون عهدها (٢٣) ثم يتوج الصور كلها بذلك النفى المطلق لأن يوجد من أحب مثله (٢٦) ثم يصور وجهة

قلبه الذى فقد السيطرة عليه، فتركة لبثينة توجهه أينما كانت وجهتها فى تهامة أو نجد، أو فى غيرهما (٢٧) وليضع صورته فى النهاية، وقد تجسدت فيها كل النتائج التى يبرزها ما أصابه من سقم ، ونحول ، بعد أن كان صحيحا مسلّما (٢٨) على حد تعبيره الصريح.

(٢)

وهكذا خصص جميل القصيدة حول فلسفة موقفه الغزلى من خلال المعالجة الفنية – كما رأينا – فى الصيغ المختلفة من ناحية ، ومن خلال ذلك العرض التاريخى الذى أبرزه وقصد إليه من ناحية أخرى، إذ توقف مرارا عند مُسلّمة الحب كقدر عام لكل البشر وقياسا عليها ينطلق ليجعله خاصا بالنسبة لحبه هو نفسه ولصاحبته معه، وراح يطبق ما قاله من صور التَّقية واستخدام الكُنى فى تلك الأسماء التى رددها فى القصيدة مرة «أم حسين» وثانية «أم عمرو» ثم يعود عودة لا شعورية – أو هى عودة قهرية – إلى تصوير ضلال قلبه وعقله معا، خاصة حين يردد اسمها، كاشفا بذلك ضخامة رصيده لديه ، فكأنه مهما كنىً لا يستطيع إخفاءه بين بقية الأسماء . وهو يكرر نفسه – أى الشاعر – أحيانا بين الصور على مدار أبيات القصيدة، وهو ما حدث فى نظائر لها فى الدالية والرائية ، الأمر الذى لا يؤاخذ عليه إذا قيس بطبيعة تجاربه كلها، حيث تلتقى – فى مجملها – حول مصدر واحد وطبيعة رؤية واحدة ، فهو بعيد عن منطقة التعدد فى محبوباته، وبالتالى بدا بعيدا عن الإسراف فى التجديد التصويرى، وكأن كل ما بقى له أنه «يخفى ما يبدى» ، على نحو ما عرض من صورة دمعه فى الدالية، «ما أخفى من الواجه ظاهر ...» ، وهو يضخم مكانة الحب عنده على نهجه المتميز فى شعره الغزلى بوجه عام .

ويبدو الطابع الجاد مسيطرا على حس جميل فى كل صوره ، فالمواقف لا تسمح لديه بالمداعبة أو المرح أو إبداء خفة ظل، على نحو ما عرف عن عمر، ذلك أن المحاور تبدو غاية فى العنف والشدة ، ابتداء من حواره حول القدر ، إلى مكاناته من عدم اللقاء، إلى تصويره مواقف الوشاة والرقباء، إلى العهد والميثاق ، إذ تبدو كلها قضايا جادة، تشغل ذهنه، حتى لا يكاد ينصرف منها إلى شىء آخر سواها .

وهو يستعين أيضا بالصورة لتأكيد الموقف ، وضمان توصيل التجربة بنفس العمق الذى عاشها من خلاله ، فيكنى عن حزنه وآلامه بما «اخضل من برده من كثرة دموعه» كما يكنى عن حزنه «باستبكاء الركب، واستيقافهم معه ...» ، ثم يستعين بالصورة التشهبيهية فى تضخيم موقفه من الشوق إليها (كما اشتاق إدريس

إلى جنة الخلد) ، ، كما يعتمد على العنصر التصويرى من المنظور الاستعارى فى حديثه عن إرادة القلب ورفضه سواها (٩) ، وتعلُّق الروح (١٠) ونمو الحب تجاهها (١١) وزيارة الحب لهما حتى فى ظلمة القبر (١٢) واستسلام قلبه لها حتى ليتجه إليها حيث كانت، يغور إذا غارت (٢٧) أو يهيم إلى نجد ، وعندئذ يصور - أيضا - تكرار ما أصاب قلبه من السقم (٢٨) .

وبذلك استطاع جميل من خلال الصورة - أن يجسد موقفه وأن يبرزه واضحا من خلال الفلسفة التى حرص على أن يرصدها سردا فى بقية الأبيات، وفيها اعتمد على صيغة حوارية مع نفسه على سبيل المناجاة أو التجريد ، كما استعان بالآخرين تسهيلا للأداء الفنى (سلى الركب ...) وإن كان ضمير الـ «أنا» يظل مسيطرا على كثير من الصور ، والصيغ الحوارية ، ذلك أن القضية تبدو ذاتية تماما ، ولابد للشاعر أن يعرفها من نفس المنظور وهو ما صنعه بشكل تقريرى وتصويرى معا ظل يدور من خلاله حول محور واحد يكشفه انحسار الذات أو حتى تغييبها إزاء صراع القدر الذى لابد أن تعلن عجزها وتخاذلها أمامه .

### (د) اليائية والأمل فى الخلاص

وقصيدته اليائية هنا تعرض موقفا هاما لجميل ، على عكس منطقة الاستسلام التى عرضتها الدالية ، فهى تدور حول موقف بشرى لا قدرى، يزداد عمقا من خلال توثيق ما روته عنه الأخبار التاريخية حول طرده بسبب غزله فى بثينة ، إذ يروى أنه قال هذه القصيدة حين بلغه أن مروان بن هشام الحضرمى والى تيماء من قبل عبد الملك بن مروان يطارده ، وكان أهل بثينة قد استعدوه عليه: (١)

(١) أتانىَ عن مـــروانَ بالغَـــيْب أنّه
مـقـيــدٌ دمى أو قــاطع من لســانيــا

(٢) ففى العيس مَنْجاةٌ وفى الأرض مَذْهَبٌ
إذا نحن رفَّـــعْنَا لهُنّ المثـــانيـــا

(٣) وردّ الهـوى أُثْنان حـتىّ استـفـزّنى
من الحب مـعطوفُ الهـوى من بلاديا

(٤) أقــول لداعى الحبِّ والحـجْـرُ بيننا
ووادى القـــرى : لبّـــيْك لمّا دعــانيــا

(٥) وعــاوَدْت من خِلٍّ قــديمٍ صَـبَـانتى
وأظهـرت من وَجـدْى الذى كـانَ خـافيـا

(٦) وقـــالوا : به داءٌ عـــيـــاءٌ أصـــابَه
وقــد علمَتْ نفـــسى مكانَ دَوَائيـــا

(٧) أمـــضــروبةٌ ليلى على أنْ أزُورَها
ومــتّــخــذٌ ذنبـــاً لهـــا أن ترَانيـــا؟

(٨) هى السِّحْرُ إلاّ أنّ للسِّحـر رُقْيَـةً
وإنى لا أُلْفَى لهـــا الدهرَ رَاقـــيـــا

---

(١) مقيد دمي: أي منزل به القصاص وأحل دمه أو أهدره.
(٢) المثاني: الحبال من صوف أو من شعر. رفعنا لهن المثانيا: أي كلفناهن السير المرتفع وهو دون العدو.
(٣) أثنان : موضع بالشام.
(٤) الحجر: ديار ثمود بين المدينة والشام، وهي قرية صغيرة علي يوم من وادي القري.

(٩) أحبُّ الأيـامى إذ بثـينـةُ أَيِّـمٌ
وأحـببْتُ لما أن غنيتِ الغـوانيـا

(١٠) أُحبُّ من الأسـماءِ ما وافقَ اسمَها
وأشـبـهـه أو كـان منه مُـدانيـا

(١١) وددْتُ على حب الحـيـاة لو أنَّهـا
يُزاد لهـا فى عـمـرها من حـيـاتيـا

(١٢) وأخـبـرْتُمـانىُ أن تيـمـاء منزل
لليلى إذا مـا الصَّـيْفُ ألقَىَ المَراسـيـا

(١٣) فهذى شهور الصيف عنّا قد انقضت
فـمـا للنوى تَرْمى بلَيْلَى المَرامـيـا؟

(١٤) وأنتِ التى إن شئت أَشْقَيْتِ عيشتى
وإن شـئـت - بعـد الله - أنْعـمتِ بَاليـا

(١٥) وأنتِ التى ما من صديقٍ ولا عـدىً
يَرَى نضْـوَ مـا أبقـيت إلا رَثى ليـا

(١٦) ومـا زلت لى يا بَثْنَ حـتى لو أننى
من الوجـد أسـتبكى الحـمـامَ بَكَى ليـا

(١٧) إذا خـدرت رجلى وقـيل شـفـاؤُها
دعـاءُ حـبـيب كنتِ أنتِ دُعـائيـا

(١٨) إذا مـا لـديغٌ أبرأ الحَلْىُ داءَهُ
فـحليُك أمْـسىَ يا بثـينةَ دَائيـا

---

(٩) الايامي: ج أيم وهي المرأة التي مات زوجها. غنيت: تزوجت. الغواني ج غانية وهي المتزوجة التي استغنت بزوجها.

(١٠) ليلي: كني بها عن بثينة.

(١٢) تيماء : منزل لبني عذرة .

(١٥) النضو : المهزول .

(١٨) يشير إلي ما كانو يصنعونه من اللديغ (الذي لدغته الحية) بأن يجعلوا في يديه الحلي لئلا ينام فيدب فيه السم .

(١٩) ومـــا أحـــدث النأىُ المفـــرِّق بيننا
سُلوًا ولا طولَ اجـــتـــمـــاع تقـــاليـــا

(٢٠) ولا زادنى الواشُـــون إلا صـــبـــابةً
ولا كـــــثـــــرةُ الـواشِين إلا تمـاديـا

(٢١) لقـد خـفـت أن ألقى المنيـة بغـتـةً
وفى النفس حـاجـاتٌ إليكِ كـمـا هيَـاَ

(٢٢) ألم تعلمى يا عـــذبة الريق أننى
أظل إذا لـم ألق وجـــــهك صـــــاديا

(٢٣) وإنى ليُنْسِـــينى لقـــاؤك كلّمـــا
لقـــيـــتُك يومـــا أن أبُثّك مـــا بيـــا

(١)

فهو يعرض فى القصيدة لوحتين متعارضتين ، بعد ذلك التقديم الذى سجل فيه موقفه من تهديد مروان، فيهون على نفسه الخطب، بأن الحياة فيها متسع للرحيل، وأداة الرحيل قائمة لديه ولا يكاد يعير هذا الموضوع اهتماما فنيا إلا فى الأبيات الثلاثة الأولى ، لينطلق بعدها راسما اللوحتين :

فى الأولى يصور علته وما يتعلق بها، فأيا كانت وجهته فى الرحيل فلن يتنكر لحبه، ولن ينسى هواه على البعد ، فهو قديم الصبابة حتى قيل إن به مرضا، وهو يعرف حقيقة هذا المرض، حيث تتمثل أعراضه فى بعده عن ديار ليلى (بثينة)، وعجزه عن رؤيتها ، وشدة حبه لها فى أى من صورها الاجتماعية زوجة كانت أو أيما، وكذا حبه لكل ما شابه اسمها ، أو اقترب منه فى الدلالة ، ويزداد ضيقه مع استمرار بعدها ، ويأسه من لقائها ، وكأن النوى ألقى بها المراميا ، وقد تركته ضعيفا، نحيل الجسم ، مهزولا من شدة السقم والولع بها ، حتى رثى له أخلاؤه ، وأشفق عليه رفاقه. فهى قادرة على إسقامه بالبعد عنه ، وهو مازال يعانى ألام الوجد كلما طال البين بينهما وازدادت لديه آلام الحنين ، كما راح يضيق ذرعاً بالوشاة والرقباء ، ويصور شدة ظمئه لرؤيتها ولقائها .

---

(١٩) التقالى : التباغض.

ومع إدراك جميل لكل تلك الأعراض التى أصابته تعرٌ على التشخيص الدقيق لمرضه ، بعدها راح فى اللوحة الثانية يشخص علاجه ودواءه من خلال بثينة ، كما راح يرسم المقومات الدقيقة لهذا العلاج ، وأولى خطاه تنعكس فى زيارتها ، وتمتعه بسحرها الذى لم يعرف له الدهر نظيرا ، ورغبتها فى وصله حتى تنعم باله، لعله يستريح ويشفى. فإذا كان شفاؤه فى دعاء كان دعاءها ، وإذا كان فى حلى كان حليها، أى أن شفاءه إنما يتجسد - فقط - فى كل ما يتعلق بها ، إن هى وصلته ، فما بالك به إذا ما ارتوى من عذب لقائها وريقها، وراح يبثها شكواه وآلامه وأوجاع هواه كما يعانيها ، ثم يتحدى بعد ذلك الواشين والرقباء ليزداد تماديا فى حبه وصبابته ، وإصراره على تصوير تجاربه .

وعلى هذه الصورة وضع جميل الخطوط الأساسية الكبر فى حياته ، وحياة نظرائه من أبناء مدرسته ، فالحب عند هؤلاء جميعا ضرب من المعاناة والألم ، والمرض، لا يعرف شفاءه سوى محبوباتهم، ولذلك توقعوا لهم الموت (٢٢) لأن الفاصل بينهم وبين الفتيات يبدو أقوى منهم فهو يصدر عن تعاليم قبلية لا يستطيع إلا أن يخضع لها، ومن ثم يعلق عجزه عن الخروج عليها برحيل مثل رحيل جميل فى هذه القصيدة .

(٢)

وتكشف القصيدة عن الجوانب البدوية المميزة لغزل جميل ، إذ يبدو - هنا - بمنأى عن حس الحضارة ، أو حتى تقليد أصحابها، فهو يعيش فى خضم همومه التى حركتها فى نفسه مطاردة الوالى ، ومجاهرة أهل بثينة بالعداء له والاستعداء عليه، فضاقت فى وجهه دنيا الغزل وإن اتسعت أمامه دنيا الهروب والفرار ، حتى لا يقع ضحية الوالى أو ضحية أهلها.

ولذلك يبدو الشاعر أشد ما يكون صدقا حين يرسم تلك الصور التى تعكس واقعه النفسى إزاء بثينة ، إذ بدا هائما فى هواها ، عاجزا عن تحمُّل الموقف، فقد استفزه الحب حين دعاه فلبَّى نداءه منذ الصبا ، ومن الآن سيزداد مرضه مع استمرار البعد ، وانتصار الفراق عليه . ثم يزيد جميل من الأداء العذرى حين يرسخ قضية التوحُّد فى عالم المرأة التى يحبها ، فهو لا يرى فى عالمه إلا بثينة ، أيًّا كان تعدد صورها ، فأوجز الموقف حين يجعلها سحرا يسيطر عليه ، فلم يشأ أن يتعداه، أو حتى يتحداه ، ثم عرض كيف يحبها غانية كانت أو أيِّما ، وكيف يحب اسمها . أو حتى ما يشبهه من الأسماء ، بل راح يتمنى أن يزاد لها فى عمرها من حياته ، مصورا بذلك قمة

فنائه فيها ، ورغبته عن الحياة بدونها.

فالموقف العذرى يتجسد فى اللوحتين بهذا الوضوح من خلال لغته السهلة الواضحة ، ، خاصة حين بدا فيها بدوى الموقف والمعجم، منذ راح يذكر «العيس» و«المثانى» و«الأماكن» «الحجر» «ووادى القرى» ، «أُثنان» ، «تيماء» ، وكذا ما ذكر من عادات البدو وما استعرضه من حديث «السحر» وعلاج «اللديغ» بالحلى ، ومَنْ خدرت رجله «بالدعاء» ممن يحب .

ويظل لافتا للنظر فى صنعة جميل هنا طبيعة أدائه اللفظى ، تلك التى عمد فيها إلى الاختيار ، وفيها برز التكرار ، بما له من إيقاع صوتى فى الأبيات ، وأداء معنوى توكيدى أيضا «هو السحر» إن للسحر رقية ... «لا ألقى لها راقيا» ... «أحب الأيامى» ... أحب من السماء ... أنت التى إن شئت ... وأنت التى ما من صديق ... إذا خدرت ... إذا ما لديغ ، وما أحدث النأى ، وما زادنى الواشون ، .... إلخ .

ويشف هذا التكرار – إلى جانب ما يحمله من دلالات – عن دقة الانتقاء من المعجم الشعرى عند جميل ، مما أبرزه رصيده من البديع فى كثير من ألفاظ هذه القصيدة ، كما ورد فى الطباق اللفظى: صديق ، عدا (١٥) ، أظهرت ، خافيا (٥)، داء ، دواء (٦)، الأيم والغانية (٩)، أشقيت، أنعمت (١٥)، خدرت، شفاؤها (١٧)، لديغ، برئ (١٨)، والنأى، الاجتماع (١٩)، عذبة الريق، صادى (٢١) ومن الجناس والتكرار اللفظى ما يرد كثيرا أيضا حتى يبنى على أساسه صورة السحر ، السحر (٨)، رقية، راقيا (٨) ، الأيامى، أيم (٩) غنيت ، الغوانيا (٩) الأسماء ، اسمها (١٠)، الحياة، حياتيا (١١)، ترمى ، المراميا (١٣)، شئت ، شئت (١٤)، استبكى ، بكى (١٦)، دعاء، دعائيا (١٧) ، الحلى، حليك ، الداء، دائيا (١٨)، الواشون، الواشين (٢٠) لقاؤك ولقيتك (٢٣) وهو اختيار لفظى لا يصدر إلا عن صنعة مقصودة ، تفرضها على جميل آلام التجربة من ناحية ، وقدراته الفنية التى ألحقته بمدرسة زهير من ناحية أخرى، فكأن الاهتمام عنده يبدأ من انتقاء اللفظ ، بل حتى بالحرف خاصة حين يشتد حرصه على تناغم الحروف فى إيقاعها الصوتى ، على نحو ما ورد عنده من رد العجز على الصدر فى قوله :

أقول لداعى الحب ... لما دعانيا ... (٤) ، ومما أبداه من حرص على اختيار الياء مع ألف الإطلاق لتكون قافية حزينة الأداء ، مع محاولات لتكرار الحرف داخل بنية الكلمات، كما فى السحر والرقية ، وحرف الشين الذى كرره فى أربع كلمات.

وأنتِ التى إن شئت أشْقَيْتِ عيشتى
وان شئت بعد الله أنعمت باليا

ولم يكثر جميل من معالجة الصور فى القصيدة ، وربما دفعه الموقف إلى ذلك، ومع هذا فقد استعان ببعض الصور الاستعارية حين جعل بثينة «هى السحر» وهى «الدعاء» وحين شخص النوى ليراها ترمى ببثينة المراميا وكأنها هى الأخرى تتحداها وتقهرها، وكذلك كان تشخيص الحمام على السبيل الاستعارى الذى يستبكيه فيه جميل، فيبكى ، مشاركة له فى تجربته .

ولعل بساطة اللغة التى عرضنا لها فى كثير من قصائد جميل لا تعنى قصورا فى ملكات الشاعر ، أو نقصا فى قدراته الشعرية وأدواته، فقد جمع فى ديوانه بين رصانتها وسهولتها ، طبقا لطبيعة الموقف وحجم التجربة ، ولعل فى رائيته التى عرضناها مقارنة بفن الإطالة ، إن هو أراد ذلك فله من طوال قصائده - غيرها - ما أتاح له إظهار كثير من قدراته الفنية التى قد يتجاوز بها عمر أو غيره من شعراء البيئة الغزلية بدويها أو حضريها ، ونظرة سريعة إلى حواره وصوره فى قصيدته الحائية قد تؤكد هذا القول وفيها يقول :

(١) أمِنْ آل ليلى تغتدى أم تروّحُ
ولِلْمُغْتَدَى أمضَى هُمُوماً وأبْرَحُ

(٢) ظَلِلْنَا لدى ليلى وظلّت ركابُنا
بأكوارها محبوسةً ما تسرّحُ

(٣) إذا أنتَ لم تظفرْ بشىء طلبتَهُ
فبعضُ التأنىَ فى اللُّبانة أنجح

(٤) وقامت تراءى بعدما نامَ صحبتى
لنا، وسوادُ الليل قد كادَ يَجْلحُ

(٥) بذى أُشُرٍ كالأقحوان يَزِينُهُ
ندى الطّلِّ إلا أنه هُوَ أمْلَح

(٤) تراءى لنا : تتصدى لنا لنراها . يجلح : يسفر وينكشف .
(٥) أشر: أسنان صغيرة كأسنان المنجل، وكانوا يحبون الأسنان الصغيرة المفلجة . الأقحوان: نبات له زهر أبيض وأوراق زهرة مفلجة صغيرة .

(٦) كــأنّ خُــزامىَ عَــالجٍ فى ثِيَــابهــا
بُعَــيْــدَ الكَرى أو فَــأرَ مِــسكٍ تُذَبّحُ

(٧) كــأنّ الذى يَــتَــزُّها منْ ثيــابهــا
على رمْلَةٍ من عَــالجٍ مُــتــبطّحُ

(٨) وبالمِسك تأتيكَ الجَنُوب إذا جَــرَتْ
لكَ الخــيــرُ أم ريّا بُثَــيْنَةَ تَنفَحُ

(٩) من الخَـفـراَت البَـيض خَـوْدٌ كـأنّها
إذا مــا مــشَتْ شِــبْــراً من الأرْض تَنْزَحُ

(١٠) مُنَعّــمــةٌ لو يَدْرُجُ الذَّرُّ بَيْنَهَــا
وبين حــواشى ثَوبِهــا ظلّ يَجْــرَحُ

(١١) إذا ضربتها الرّيحُ فى المِرْط أجْفَلَتَ
مــآكــمُــهــا، والرّيح فى المِرْط أفْــضَحُ

(١٢) ترى الزُّلَّ يلعَنَّ الرياحَ إذا جَــرَتْ
وبَثْنَةَ إنْ هبّت لهــا الريح تَفْــرَحُ

(١٣) إذا الزُّلُّ حــاذَرْنَ الرِّيَاح رأيتَــهــا
من العُــجْب لولاَ خــشــيــةُ اللّه تَمْــرَحُ

(١٤) وإنى وإن لم تَسْــمَــعى لمقــالتى
لأحــمــدُ نفــسى فى التّنائى وأمْــدحُ

---

(٦) الخزامي: نبت زهرة من أطيب الزهر. عالج: رمال. بعيد الكري: لأنه الوقت الذي تفسد فيه روائح الأفواه، أما هي فتحتفظ بطيب ريحها. فأر المسك: وعاؤه . تذبح: يريد تشق .

(٩) الخفرات : الحييات أشد الحياء. الخود: الحسنة الخلق الشابة أو الناعمة .

(١٠) يدرج : يمشي أو يمشي متصعدا. الذر: صغار النمل، والغبار المنتشر في الهواء .

(١١) المرط : كل ثوب غير مخيط. المآكم: جمع مأكم ومأكمة، وهي لحمة علي رأي الورك تصل بين العجز والمتن.

(١٣) الزل : جمع زلاء ، وهي الخفيفة العُجز .

(١٥) ويرتاحُ قلبى والتّنوفةُ بيننا
لذاكراك أو ينهلُ دَمْعى فيَسْفَحُ

(١٦) وبثنةُ قد قالت، وكلُّ حديثها
إلينا ، ولو قالت بسوءٍ مُمَلَّح

(١٧) تقول : بنى عمى عليكَ أظنّة
وأنت العدُوُّ المُسْرِفُ المتَنَطحُ

(١٨) وقالت: عيونٌ لا تزالُ مُطلّة
علينا، وحولى من عدوّك كُشّحُ

(١٩) إذا جِئْتَنا فانظُرْ بعينٍ جليّةٍ
إلينا ، ولا يغرُرك من يَتنصّحُ

(٢٠) رجالٌ ونسوان يودُّون أنّنى
وإياك نَخْزَى، يابن عمىّ ، ونُفْضَحُ

(٢١) وقالت : تعلّم أن ما قُلْتَ باطلٌ
أيادى سبا منهن إنْ كنتَ تَمْزَحُ

(٢٢) وحولى نساءٌ إن ذُكِرْتُ بريبةٍ
شمتن، وما منهن إلا سيفرَحُ

(٢٣) ووالله ما يدرى جميلُ بن معمر
ألَيْلى بقوٌ أم بثينةُ أنزَحُ

(٢٤) وكلتاهما أمسَتْ ومن دون أهلها
لعُوجِ المَطايا والقصائد مَسْبَحُ

---

(١٥) التنوفة : المفازة، أو الأرض الواسعة البعيدة الأطراف أو الفلاة لا ماء بها ولا أنيس .
(١٨) الكشح : الذين يخفون العداوة .
(٢٣) قو : واد. أنزح : أبعد .
(٢٤) عوج المطايا : الضامر منها .

(٢٥) أمِنْ أجل أنْ عُجْنا قليلاً ولم نَقُلْ

للیلی كــــلامــــاً ، لا أبا لكَ، تَكْلَحُ؟

(٢٦) فمُتْ كَمَداً أو عِش ذميما فإنها

جُــيُـــوبٌ لليلى تحـفظُ الغـيبَ نُصَّحُ

(٢٧) سلوا الواجدين المُخْبرينَ عَن الهوَى

وذو البثِّ أحــيــاناً يبــوحُ فـيُـصْـرَحُ

(٢٨) أتقـرحُ أكـبادُ المُحبِّين كـالذى

أرى كَـــبِــدِى من حُبِّ بَثْنَة يَقْـــرحُ

(٢٩) فــو اللّهِ ثم الله إنى لصــادق

لَـذكْــــرُكِ فى قـلـبى ألـذُّ وأمْـلَـحُ

(٣٠) من النســوةِ السُّود اللَّواتى أمَرْنَنى

بصُــــــرْمك، إنى من ورائك منْفَحُ

(٣١) لقـد قُلن مـا لا ينبــغى أن يقُلْنَهُ

وينْضَــحْنَ جِلْداً لم يكن فــيك يُنْضَحُ

(٣٢) بكىَ بَعْلُ لَيْلَى أنْ رأى القومَ عرَّجُوا

صــدورَ المطايا ، وهى فى الســيــر جُنَّحُ

(٣٣) ووالله مـــا أدْرى : أصــرم تريدُه

بثــينةُ أم كـــانت بذلك تَمـــزَحُ

(٣٤) عشيــةَ قالت: لا يكُنْ لك حاجةٌ

رأيتُك تأسُـــو باللّســـان وتَجْــرَحُ

(٣٥) فـقلت : أصــرم أم دلال؟ وإن يكن

دلالٌ فــــهــــذا منك شىءٌ مملّح

---

(٢٦) يقال: هو ناصح الجيب. أي القلب والصدر .

(٣٠) الصرم القطع . منفح مدافع عنك .

(٣٦) إلىّ وإنْ حـاولتِ صـرمى وهجْـرَتى

فـمـا قـبَلى من جـانبِ الأرض أفْـسَحُ

(٣٧) ألَمْ تَعْلمى وجدى إذا شَطّت النوى؟

وكنـتُ إذا تـدنُـو بـك الـدّار أفْـرَحُ

(٣٨) فـإنى عـرَضْتُ الوُد حـتى رَدَدْتُه

وحـتى لَحَى فـيك الصّـديق وكُـشّحُ

(٣٩) فـأشْـمَتُّ أعـدائى ، وسِىءَ بما رأى

صَـديقى، ولا فى مَـرْجعٍ كنتُ أكْـدَحُ

(٤٠) فـهـلاّ سـألتِ الركب حين يَلُفُّنى

وإياهُـمُ خَـرْقٌ مـن الأرض أفْـيَحُ

(٤١) أأكْـرِمُ أصـحـابى وأبذلُ ذا يدى

وأعـرِضُ عن جـهل الصـديق وأصـفح؟

(٤٢) وأُكْـثـِرُ قـولاً والحـبـيبُ مُـوَكَّل

سقىَ أهلَ جُمل حيث أمْسوَا وأصْبَحوُا

(٤٣) أجـشُّ هزيمُ الرّعــد دانٍ رَبَابُه

له هَيْـدَبٌ جمّ العَـثَـانين رُجّحُ

(٤٤) ذكـرتُك يومَ النّحـر يا بَثْنَ، ذكْـرَةً

على قَـرَنٍ والعِـيسُ بالقَـوْم جُنّحُ

(٤٥) دُهِنٌ بأسْـقَـاط اللُّغـام كـأنّه

إذا قَطَعَـتْـه الرّيحُ قَـزٌ مُـسَـرّحُ

---

(٤٠) الخرق: الأرض الواسعة تنخرق فيها الرياح. الأفيح : الواسع .

(٤٣) الأجش: الغليظ الصوت، يصف المطر. الرباب: السحاب الأبيض. العثانين الهيدب: الحواشي. الثعانين: جمع عثنون، وهو أول المطر، أو ما بين السماء والأرض منه، أو المطر عامة. الرجع: الثقيلة الممتلئة ماء.

(٤٤) قَرَن : حبل . العيس : الإبل يخالط بياضها شقرة.

(٤٥) الأسقاط: جمع سقط، وهو ما أسقط . اللغام: الزبد . القز : الحرير . المسرح: المرسل.

(٤٦) ويومَ وردْنا قُـرْحَ هاجَتْ لىَ البُكا
من الوُرْق حـمَّـاءُ العـلاَطَيْن تَصْـدَحُ

(٤٧) ويومَ وردْنا الحـجـر، يا بَثْنُ، عـادنى
لك الشوقُ حتى كِدْتُ باسمك أُفْصِحُ

(٤٨) وليلةَ بِتْنا بالجُنَيْنَة هاجَنى
سنًا بارقٍ من نحـو أرضك يَلْمَحُ

(٤٩) قعدْتُ له والقومُ صَرْعَى كأنهم
لدى العيس بالأكوار خُشْبٌ مُطَرَّح

(٥٠) أراقبُـه حتى بدا مُتَبَلِّجٌ
من الصبح مشهورٌ وما كِدْتُ أُصْبِحُ

(٥١) وليلةَ بتنا ذاتَ حاجٍ ذكرتُكم
هُدُوًّا وقد نامَ الخَلِىُّ المُصَحِّحُ

(٥٢) وبتُّ كئيباً لا دُكارى وصُحْبتى
على مَشْرَعٍ فانهلَّت العَيْن تَسْفَحُ

(٥٣) ويومَ أمَانٍ قال لى فعصَيْتُهُ
أَفِق عن بُثَين، الكاشحُ المُتَنَصِّحُ

(٥٤) ويوم نزلْنا بالحبال عَشِيَّةً
وقد حبسَت فيها الشَّراةُ وأَذْرُحُ

(٥٥) ذكرتُكمُ فانهلَّت العينُ إنَّها
إذا لم يكن صَبْرٌ أخفُ وأرْوُحُ

---

(٤٦) قرح: وادي القري أوسوقها. الورق : الحمام. حماء: سواد. العلاط: صفحة العنق .

(٤٧) الحجر: أرض ثمود.

(٥٢) ذات حاج: موضع . هدوا : أي بعد أن هدأ الليل وسكنت الأصوات فيه .

(٥٥) الحبال: الكثبان الرملية المستطيلة . الشراة: من أداني الشام بفلسطين. أذرح : مدينة . حبست: يريد غابت وراء هذه الكثبان الرملية.

(٥٦) وليلةَ عـــرَّسْنا بأودية الغَـــضَـــا
ذكـــرتُك، إن الحبَّ داءٌ مُـــبَـــرِّحُ

(٥٧) ويومَ تَبـوُكٍ كـدْت من شـدَّة الأسى
عليك بما أُخْـــفى من الوَجْـــد أُصْـــرَحُ

(١)

وعلى النهج التقليدى يبدأ جميل القصيدة مصرعاً فى مطلعها ، ويصور فى لوحة بدوية مشهد الركب ، ويشغله منه على المستوى الزمنى الغدو والرواح ، ومن حديث الرحلة والفروسية يصور شدة سواد الليل ، ونوم الرفاق وشدة المعاناة وبعد المسافة، ووعثاء السفر التى انعكست على تعب المطايا والرفاق (٢٤)، وسرعان ما يشير إلى الأعداء والرقباء مكملا بهم جوانب الصورة البدوية، أو مشيرا إلى الدور الهام الذى يلعبونه فى واقعه الغزلى ، وواقع صاحبته معه (١٧ - ١٨) .

فإذا ما انصرفنا مع جميل من سياق المقدمة إلى منتهاها تبدت لنا مقومات القصيدة من خلال لوحات ثلاث : يرسم فى أولاها صورة من مقاييس الجمال الحسى كما تذوقها ، وتخيلها فى صورتها المثالية، من خلال رؤيته بثينة أولا، كما بدا من خلالها متأثرا بقصائد الغزل العربى الذى سبق إليه ، أو عاصره، حول تلك المقاييس المرصودة للجمال ثانيا ، فإذا صاحبته ذات أُشر كالأقحوان، يزينه ندى الطل، أو هو أملح ، وإذا ما يفوح منه الخزامى والمسك ، وإذا هى تجمع بين الحياء وصغر السن كسمات جمالية أخرى ، وهى من الحرائر المترفات تنعم بثراء قومها ، تدل على ذلك أثوابها ، وهى تتمايز على كل من سواها مهما حاولن تقليدها أو التشبه بها، كما تتمتع بحديث عذب، يستمتع به منها خليلها (الأبيات ٥، ٦، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٦)، وإذا الشاعر يستكمل مقومات اللوحة من خلال ما يرسمه من جوانب نفسيتها، تقليدا - بذلك - لمسلك عمر ، وإن كان يظل له تميزه الخاص هنا أيضا . إذ يصور شدة حرصها عليه، وحيلتها التى تكدر ذهنها لتبتكرها ، لعله ينجو من أذى قومها ، كما رسمها فى الرائية ، وكذلك رسمها عمر، ولكنه يحور فيها هنا ، فبدلا من أن ينظر إلى غيرها، تطلب هى منه النظرة الجلية للرقباء والوشاة الذين يتربصون بهما معا من رجال أو نساء ، ثم تبين ما يحدث من شماتة النساء بها (الأبيات ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢) .

فهو ينتقل باللوحة إلى عالم الفتاة ، ليحكى كيف تفكر ، وتتصرف معه، وكيف تكشف عن حرصها عليه من خلال نصائحها المختلفة .

وفى اللوحة الثانية تشتد بداوة جميل ، وتتكشف ملامح عذريته فى صور مختلفة ، يدخل إليها بعد تقديم دقيق يطلب فيه أن يسأل عنه الواجدون الذين عانوا عذاب الهوى، وذاقوا آلامه ، ليطرح من خلالهم صورا مطلقة تتعلق بحبه ، فإذا به يفوقهم جميعا ، فهو ذى بث ، يبوح فيصرح ، ولا تقرح أكبادهم ، كما يحدث له من بثينة، ويقسم على نفى ما يعادل حبها فى قلبه ، ليكشف عن طبيعة الوشاية التى يوجه فيها الاتهام لمن يقوم عليها (الأبيات ٢٧ - ٢٨ - ٢٩) . ثم يعاود الحديث العذرى ثانية من خلال حواره معها حول مفارقات الماضى والحاضر ، على ما دب بينهما من مشاهد الفراق ، وما ظهر من الكاشحين ، وكيف يكون حاله إذا هى أصرت على هجره وصرمه (الأبيات ٣٦ - ٣٧) وثالثة يكرر ذكراها مرددا يوم النحر (٤٤) وفى هذه اللوحة بدا جميل فى صورة فتى البداوة الذى مزقه الهوى وأسقمه ، فلم يبن مقوماتها إلا على الذكريات، وتصور ضيق الأرض به إن هى هجرته ، وما يحدث له دون بقية المحبين ، مما أشرنا إليه من واقع دلالة الأبيات التى راحت - فى مجملها- تحكى أنماطا متعددة من صراعاته الداخلية والخارجية على السواء .

وفى اللوحة الثالثة يبدو جميل بطلا وفارسا ، يوظف بطولته فى عالمه الخاص، فمحوره الغزل يكاد يذكرنا بما حاول عنترة إثباته لعبلة من فروسية وبطولة :

هلا سألت القوم يا ابنة مالك
إن كنت جاهلة بما لم تعلمى

إذ لا أزال على رحالة سابح
نهد تعاوره الكماة مكلم

ليتخذ جميل شهوده أيضا من بين الركب :

فهلا سألت الركب حين يلفنى
وإياهم خرق من الأرض أفيح

ثم هو يبدو عفيفا عفة عنترة ، وإن كان موقف عنترة يظل مرتبطاً بفروسية حربية خاصة :

يخبرك من شهد الوقيعة أننى
أغشى الوغى وأعف عند المغنم

وكذلك يبدو جميل مع رفاقه ، كريما ، عفيفا متسامحا يعرف متى يصفح عنهم:

**أأكــــرم أصــــحــــابى وأبذل ذا يدى**

**وأعــرض عن جــهل الصــديق وأصــفح؟**

وسرعان ما تغلبه العواطف الجياشة التى تدفعه دفعا إلى الدعاء لها، ولأهلها بالسقيا ، فى ذلك التضمين الذى عرضه فى البيتين (٤٢ - ٤٣) .

بعدها يعود إلى شواهد متعددة يرصدها حول فروسيته ، فينسج منها صورا ترتبط بذكريات أيام عرفت له مع بثينة ، وأخرى كانت له رفاقه ، فيذكر يوم وادى القرى وقد أبكاه صوت الحمامة ، وكأنه يذكرها بأدلة يقينية على موضع الذكرى وزمانها ، وكيف استبد به الشوق من نحو ديارها ، حتى بدا انبلاج نور الصباح، وكذا ليلة بات بمنطقة «ذات حاج» ، وظل مسهدا وقد نام الخلى من حوله ، وكذلك يوم «معان» حيث نصحه أصحابه بالبعد عنها ، ويوم نزل بالحبال ، وليلة أقاموا بوادى الغضا ، ويوم تبوك حيث كاد من شدة أساه يصرح بهواها (الأبيات ٤٦ إلى ٥٧) . فهو يتخذ من أيامه شواهد على حبه لبثينة ، مسجلا أنه فى عالم ترحاله وتنقله لم يخل منها حسه ، ولم ينأ عنها حنينه ، بل زاد إليها شوقا ورفضا لنصائح الرفاق، وقد بدا بينهم الفارس الأوحد فى دنيا الهوى .

(٢)

والقصيدة طويلة يكثر فيها السرد والتصوير ، ولعلها تسجل أيضا بطولة فنية لجميل ، إذ تتراص فيها اللوحات ، وتلتقى الصور وتتعدد المواقف، وفيها يبدو حريصا على صيغ الحوار من خلال قوله وقولها (تقول : بنى عمى عليك أظنة .. وقالت: عيون لا تزال مطلة .. وقالت تعلم أن ما قلت باطل .. عشية قالت : لا يكن لك حاجة.. فقلت : أصرم أم دلال .. فهلا سألت الركب ...

ومع الحوار يتعدد الأطال ، وتتعدد - من خلال حركتهم - الحدود المكانية والزمانية بين ماض وحاضر ، كما تتعدد أيام الماضى من قبيل رصد الذكريات وتصويرها ، ويسيطر على المشاهد تعدد الذكريات وامتداد شريطها من خلال كسر حاجز الزمن ، واستدعاء الماضى البعيد . وتظهر بطولات ثانوية تنسب إلى بعض النساء ممن يقمن بالوشاية لدى جميل ، وهو يعرض ما صدر منهم من أقوال ، ويصور موقفه منهن (٣١) .

فـفكرة البطولة واردة - إذن - حـول جـمـيل وبثـينة ، ثم حـوله كـفـارس وسط رفاقه، وعلى أساس منها يفلسف المواقف ، ويصوغ نصائحه الغزلية التى استخلصها من واقع تجربته الممتدة ، وصراعاته الدائبة مع كل ما حوله فى سبيل استمرارها:

**إذا أنت لم تظفـر بشىء طلبـتـه**

**فبعض التـأنىّ فى اللبـانة أنجح**

وحين يربط التجربة بأصدق خصائص واقعه ، ويصور ما انتابه من يأس ، إذا به يندفع ساخطا:

**فـمت كـمـدا أو عش ذمـيـمـا فـإنها**

**جـيـوب لليلى تحـفظ الغـيـب نصح**

ومع الملامح الفنية القصصية تظهر أيضا صيغ توكيدية ، يستعين بها جميل فى إثبـات صدق التـجـارب ويطرح المزيد من توكيدها كـمـا بدا من قـسـمـه المزدوج وتوكيده الثلاثى فى بيت واحد :

**فـو الـلـه إنـى لـصـادق**

**لـذكـرك فـى قـلـبـى ألـذ وأمـلـح**

ثم معاودة القسم:

**والـلـهِ مـا أدرى : أصـرم تـريـده**

**ألـيـلـى بـقَـوٌ أم بـثـيـنـة أنـزح**

**وقـوله: ووالله مـا يدرى جـمـيل بن مـعـمـر**

**بثـيـنة أم كـانت بـذلك تمـرح**

ولا يخفى فى معالجة القصيدة - كما قلنا - حرص جميل على التصوير ، وقد مر بنا منهجه فى تصوير اللوحات الكبرى، وكيف رسمها من خلال أدوات دقيقة، حرص فيها على إبراز معالم صنعته ، ابتداء من الصور التشبيهية التى تأتى متتابعة كلبنات متسقة للصورة «بذى أشر كالأقحوان» «كأن خزامى عالج فى ثيابها ...» «كأن الذى يبترها من ثيابها» «أتفرح أكباد المحبين كالذرى ...» «والقوم صرعى كأنهم لدى العيس خشب مطرح ...» «من الخفرات البيض كأنها ...» ثم ما ظهر - أيضا - من حرصه على الكناية كأن يكنى عن رقتها وترفها ونعمتها «لو يدرج الذر بينها وبين

حواشى ثوبها ظل يجرح» أو عن سيطرة الهوى عليه «أرى كبدى من حب بثينة يفرح» ، أو ما كان من بناء الصورة من خلال الموقف الاستعارى حينا آخر «لذكرك فى القلب ألذ وأملح» أو فى صورته وهو «يأسو باللسان ويجرح» ، أو حين يعرض «الود وهى ترده إليه» ، أو سنا البرق من نحو أرضها وهو يهيجه .

ويزيد صوره دقة أداء بما حرص عليه من تكرار توكيدى حول تفاصيلها ، أو صوتى لبعض ألفاظها، بما يكسب القصيدة إيقاعاً خاصا (أمن آل ليلى – لدى ليلى – ترى الزل ، إذا الزل، فو الله ثم الله ... والله .. ، ثم هذا التكرار الثابت فى اللوحة الأخيرة : ويوم وردنا .. ويوم وردنا .. وليلة بتنا .. وليلة بتنا ، وبت كثيبا ، ويوم معان.. ويوم نزلنا «وليلة عرسنا» ويوم تبوك .... إلخ .

وهى سمة رأيناها من قبل فى شعر جميل ، وكأنما أصبحت ظاهرة عامة تستند إليها صياغته الجمالية ، كما هو الحال فى موقفه البديعى الذى لا زال يردد فيه أنماطا من طباقاته (تغتدى – تروح ، رجال، نسوان ، فمت ، عِشْ، تأسو وتجرح ، صرم، دلال، الصديق ، الكاشح، عرضت ، رددت ، أعدائى، صديقى ، أمسوا، أصبحوا ، أخفى ، أصرح . وكذلك ما بدا من جناساته المتعددة ظللنا وظلت، الريح فى المرط ، الريح فى المرط، الرياح ، الريح ، لأحمد وأمدح ، أتقرح يقرح ، أكباد وكبدى ، قلن يقلنه ، ينصحن ينصح ، الصبح أصبح ..

فالقصيدة تسجل قدرات جميل الفنية إذا ما قصد إلى الإطالة وعرض الصور الجزئية ، والتوقف عند التفاصيل ، ولم تكثر القصار عنده والمقطوعات إلا أن تكون استجابة منه للمواقف الغزلية ، بحكم تخصص القصيدة فى هذا الموضوع دون سواه، وعلى أية حال فهى تثبت أيضا مكانته بين شعراء مدرسة الصنعة ، التى عده النقاد امتدادا لها ، سواء فى حرصه على تنقيح صوره ، أو فى معاودة النظر فى انتقاد لفظه على المستويين التصويرى والموسيقى على السواء .

وعلى هذا النحو طلع علينا جميل بأمله فى الخلاص مجسدا من خلال حواراته فى اليائية كما كشف عن ازدواجيات متعددة فى مناهج صنعته الفنية حين استوقفته فكرة الإطالة فى القصيدة الحائية وأشباهها من قصائده .

## من مدرسة جميل
## كثير وتعميم الظاهرة

وصاحب الموقف هو كثير بن عبد الرحمن الخزاعى، شاعر غزل، وتلميذ يحسب على مدرسة جميل وإن قيل أن غزله كان صناعيا (١).

وقد لمع اسم كثيِّر واحدا من شعراء الغزل العذرى ، أكثر مما ظهر من نبوغه فى أى موضوع آخر، فهو يعد واحدا من أقطاب مدرسة البداوة الغزلية التى رأيناها من قبل امتداداً لتيار غزل متيمى العصر الجاهلى ، منذ المرقِّشَيْن الأصغر والأكبر ، وعنترة، وعبد الله بن العجلان وغيرهم .

على أن شعره فى الغزل لم يغلق أمامه المجال ليخوض غيره من الموضوعات وكأنه لم يحرص على الالتزام بحدود التخصص ، فقد تجاوزها حين بدا مادحا حتى لقبه الناس بشاعر الخليفة ، حيث أصبح من كبار شعراء البلاط المروانى ، وهناك قام بالدور التقليدى المطلوب من الشاعر وقتئذ فى الدعاية السياسية للحكم الأموى، وتأكيد شرعيته ، وعندها بدا موقف كثيِّر فى غاية الأهمية والخطر لما عُرف عنه من تشيعه، وما انتشر حوله من أخبار تؤكد انتماءه إلى الشيعة الكيسانية ؛ الأمر الذى ترك أثرا- بالتأكيد - فى نفوس أئمته ، حتى استنكر بعضهم موقفه من ممالأة الأمويين على حساب الشيعة ، فقال له الإمام محمد الباقر «أتزعم أنك من شيعتنا وتمدح آل مروان؟(٢) .

ويبدو أن كثيِّر كان أقرب إلى الرغبة فى الانتشار وذيوع مكانته من خلال الجمع بين شهرته الغزلية والمدحية معاً ، فتعددت رحلاته بين المدينة والشام ، فمدح عبد الملك ، ورحل إلى مصر ، فمدح عبد العزيز ، وإلى العراق حيث مدح بشر بن مروان، وكان طبيعيا أن يبدو فى هذا النمط من فنه تقليدى الأداء إرضاءً للممدوحين والبيئة النقدية من حوله، وتسجيلا لدوره كمادح بين شعراء البلاط الكبار .

أما فى مجال الغزل فقد عدت قصة كثيِّر واحدة من قصص الحب العذرى، فقد أحب عزة وأحبته ، ولكنها تزوجت - على نحو ما يتردد فى قصص غيره من

(١) الغزل (د. سامي الداهان) ١/ ٢٥٤ .
(٢) خزانة الأدب للبغدادي .

العذريين - من رجل آخر ، مما دفعه إلى حالة من الضياع والحرمان، حاول أن يترجمها فى شكواه الحزينة، حيث فزع إلى فنه الشعرى، يصور ، ويسترد الوقائع التى كان يعيشها فى حياته الغزلية، حتى أصبح الغزل موضوعا بارزا فى شعره ، فهو وثيقة تقرنه بمدرسة الغزل البدوى ، وتضمه إلى شعرائها المشهورين ، بحكم ما يكشفه عن طابع تجاريه وواقعه النفسى ، وإن كان قد اختلف عنهم حين اصنرف بغزله عن إطار التخصص الكامل فيه ، إلى توزيعه بين قصائد متخصصة منجانب ، والاكتفاء فى غيرها بالمقدمات التى يمهد بها لمدائحه على الشاعر العربى التقليدى من جانب آخر ، ولكنه على المستويين - معا - استطاع أن يعرض تجاربه ، وأن يجيد تصويرها ومعالجة تفاصيلها .

أما من حيث الانتماء الفنى فتتكرر المحاولات حول إدراج كثيِّر ضمن مدرسة الشعراء الرواة من مدرسة عبيد الشعر التى انتمى إليها جميل ، وتمتد فى قدمها إلى زعامة أوس بن حجر، وعرفت بخائصها الفنية من دقة النظم فى الموسيقى ، وتمحيص الصورة، واستقصاء المعنى، ومعاودة النظر فى الموسيقى ، وترتيب المحسنات ، وترصيعها على نحو ما رأيناه أيضا عن جميل من قبل .

وقد ترك كثيِّر رصيدا شعريا لفت نظر البيئة النقدية على اختلاف اتجاهاتها، ودخل شعره فى إطار التقويم لديها ، فتعددت حوله الأحكام بين الإعجاب به بما يرفعه إلى درجة راقية ، حتى يدرج اسمه ضمن كبار الشعراء فى الجاهلية والإسلام. ومن الآراء ما وضعه فى الطبقة الثانية من شعراء الإسلام ، ومع هذا التعدد فى الآراء تظل مكانته رهنا بإثارة الجدل حولها ، حتى شغلت البيئة الأدبية والنقدية ، مما يضعه فى مصاف كبار شعراء العصر الذين أسهموا فى الحركة الأدبية فيه من ناحية ، وشاركوا فى تنمية مدرسة تراثية لها دورها فى موضوع الغزل والصنعة الفنية من ناحية أخرى .

وتنتهى قصة حبه إلى ما كان من شأنه مع عزة منذ كان يرعى الغنم ، وهى فتاة صغيرة ، ولما شب عن الطوق راح ينظم ما يصور تجربته من منطلق حسه العذرى على غرار قوله :

خليليَّ هذا رسمُ عـزّة فـاعـقـلاَ
قُلُوصَيْكُمـا ثم انظُرا حـيثُ حلَّتِ

ومـا تُرابا كـان قـد مسَ جلدها
وبيـتـا وظِلاً حـيثُ باتَتْ وظلَّتِ

ولا تيـأسـا أن يمحـو الله عنكمـا
ذنوباً إذا صليـتـمـا حـيث صلّت
ومـا كنتُ أدْرى قـبل عـزّة مـا البُكا
ولا مـوجـعـاتُ القلب حـتّى تولّتِ
وكنت كـقطَع الحَـبْل بينى وبينهـا
كنـاذرة نَـذْرا فـأوْفـتْ وحلّـت
فـقلت لهـا يا عـز كلُّ مـصـيـبـة
إذا وطنت يومـاً لهـا النفسُ ذلت

ويبدو أن موقف كثير ظل موزعا بين فنى الغزل والمدح ، حتى جعله أقل مكانا فى الفنين كليهما، ممن تخصص فى واحد منهما من شعراء العصر ، فهو يبدو مادحا شيعيا ، حتى ليعرف به الدكتور شوقى ضيف فى باب شعراء الشيعة (١) ، ولكن شعره فى الغزل أيضا يدرجه ضمن باب المتخصصين فيه، أو على الأقل – مع الذين خصصوا له قصائد مستقلة . ويبدو أنه – نتيجة ذلك كله – بدا أقل صدقا فى غزله من جميل ، حتى اتهمه بعض القدماء بأنه يتقوّل ولم يكن عاشقا ، وكان جميل صادق الصبا والعشق وهو اتهام تردد عند ابن قتيبة على لسان أبى عبيدة من أن جميلا كان يصدق فى حبه ، وأما كثير فكان يكذب فى حبه (٢) .

وفى الدراسات الحديثة رأينا الدكتور الدهان يضعه فى قائمة أصحاب الغزل الصناعى، بما ظهر من تخبط فى شعره الرقيق، وسلامة أسلوبه، وجنوح معانيه الغزلية إلى مدرسة جميل، وما نرى إلا أنه التحق بهم إلا أنه ابتلى بالسياسة (٣).

ولعل وقفة مع إحدى قصائده قد تكشف لنا النقاب عن حقيقة موقفه بين شعراء هذا الاتجاه الغزلى .

(١) العصر الإسلامي ٣١٩ .
(٢) الشعر والشعراء.
(٣) الغزل ٥٧ .

## الحائية وصراعات الغزل الراثى

وفيها يقف كثيِّر نادبا حظه العاثر بعد قصته الطويلة مع عزة وقد أسدل عليها الستار، فلم يجد إلا شعره يفزع إليه مصورا حجم الكارثة. وكاشفا كل صراعاته النفسية قائلا :

(١) سراج الدُّجى صُفْر الحشا مُنْتَهى المُنى
كـشـمس الضُـحى نَوّامـةٌ حين تُصْـبِحُ

(٢) إذا مـا مَـشَتْ بينَ البُـيُـوت تخـزَّلتْ
ومـالَت كـمـا مـالَ النّزيفُ المُرَنّحُ

(٣) تعلّقتُ عَـزاً وهْيَ رُؤْدٌ شـبـابُهـا
عـلاقـةُ حُبٌ كـادَ بالقَلب يَرْجع

(٤) أقـولُ ونضْـوِى عندَ رَمـسـهـا
عليكِ سـلامُ الله والعـيْنُ تَسْـفَحُ

(٥) وقـد كنتُ أبكى من فـراقكِ حـيَّـة
وأنتِ لعَـمْـرى اليـومَ أنأى وأنْزَحُ

(٦) فـيـا عـزّ أنت البـدرُ قـد حـالَ دُونه
رجـيـعُ تُراب والصـفـيحُ المُضَـرَّح

(٧) فـهـلاّ فـداكِ الموتُ من أنت زينُه
ومَنْ هـو أسْـوا منك دلاً وأقْـبَحُ

---

(*) ديوان كثير ١ / ٤ .

(١) صفر الحشا : ضامرة البطن. نوامة: مترفة .

(٢) تخزلت : تثاقلت في مشيها . النزيف : السكران .

(٣) النضو : البعير المهزول .

(٦) رجيع التراب أخرج من الحفرة ثم رد إليها. الصفيح: الحجر العريض. المضرج: المعشوق المعد للضريح .

(٨) على أمّ بكرٍ رحـــمـــةٌ وتَحـــيَّـــةٌ
لهـــــــا منك والنـأْى يـودُّ وينـصَـحُ

(٩) ومـا نظرَتْ عـينى إلى ذى بَشَـاشَـةٍ
من الـناس إلا أنتِ فى العَــــيْن أمْلَحُ

(١٠) ألا لا أرى بعـــد ابنة النّضْـــر لذّةً
لشىء ولا ملْحــــا لمن يتَـــملّحُ

(١١) فــلا زالَ رمسٌ ضَمّ عــزّة ســائلاً
به نعـــمــةٌ من رحـــمــةِ الله تَسْــفَحُ

(١٢) فـإنّ التى أحـببْتُ قـد حـالَ دُونَهـا
طوالُ اللّيـــالى والضـــريحُ المُصَـــفّحُ

(١٣) أرَبّ بعـــــــينىّ البُكا كـلّ ليـلةٍ
فـقـد كـادَ مـجـرى الدمع عـينىَ يَقْـرَحُ

(١٤) إذا لم يكُنْ مـا تسـفَحُ العَيْنُ لى دمـاً
وشــــرُّ البـكاء المســـتـــعـــار المُسَـــيّح

(١)

فهو يرسم لوحة متميزة فى عالم صراع العذرى ورثاء المحبوبة ، بكل ما يحسه من آلام الواقع ، وما يلح على ذاكرته من ذكريات الماضى، وفيها يكاد كثيّر يقع ضحية تخبطه وصراعاته ، خاصة أمام عينيه خيوط الزمن، وتتداخل أبعاده، فلا يكاد يميز من بينها ما يتصل بحقائق الماضى، ولا مصائب الحاضر، وهو اختلاط ينجم عن طبيعة الموقف الذى أفقده القدرة على الفصل الواضح بين الصور ، حتى تداخلت لديه على هذا النحو .

ففى لوحة غزلية رسم كثيّر صورا لصاحبته من خلال اجترار الذكريات ، فهى «سراج الدجى» «صفر الحشى» «كشمس الضحى» «رؤد شبابها» «تتمايل فى مشيتها»

(١٠) الملح : الملاحة .
(١٣) أرب : لزم وأقام .
(١٤) المسيح : الجري .

«وهى الدر» وهى «ابنة النضر» «شديدة الملامة» . وبدا طبيعيا أن يقف بمعرض الغزل عند تلك الدلالات المعنوية العامة التى لا تخصص وصفا حسيا، إلا فيما ألح عليه من تصوير مشيتها ورشاقتها ، بينما برزت بقية الصور مصاغة جماليا على نحو من التعميم يتسق مع حالة الشاعر النفسية . وفى لوحة ثانية يرسم مشهدا قاتما للقبر والموت، وفيها - أى اللوحة - يسكب الكثير من أحزانه وآلامه ، خاصة حين يتعلق الموت بها، فتتدفق دموعه التى يختلف مدلولها عما كان عليه دمعه يوم فراقها ظاعنة بين قومها، ويوم أن كان يستمتع بما يتهمها به من بخل وهجر فى علاقتها معه، ولذلك لم يبق أمامه سوى دموعه التى ربما ساعدت على تسجيل إخلاصه لها من خلال تلك الصيغ الدعائية التى راح يسكبها على قبرها، وقد تيقن أنه لم يبق له من حياته إلا تلك القتامة التى يخسدها عرضه المستمر من البكاء «عليك سلام الله» «فهلاً فداك الموت» ، وهى صيغ تبدو موائمة لموقفه الراثى الغزلى الحزين ، إذ لم تبق أمامه إلا صور الذكريات من «علاقة حب كاد بالقلب يرجح» «وكيف بكى من فراقها حية» «وما نظرت عينه إلى ذى بشاشة إلا وكانت هى الأملح» وهى : «التى أحبها» . وفى مقابل شريط الذكريات راح يرسم واقعها أمامه من خلال البعد الأبدى «أنت اليوم أنأى وأنزح» وقد حال دونها طول الليالى ، وذلك البعد الحسى الذى لا يرى فيه إلا «رجيع تراب : و«صفيح مضرج» «والضريح المصفح» ولذلك يتمنى لو أن الموت فداها لحسنها على كل الناس، أما وأن ذلك لم يحدث فلم يجد أمامه إلا ما يستند إليه من دموعه التى لا يكف عن سكبها، فقد جاء له موتها بكل الأحزان «فالعين تسفح» وقد «أرب بعينيه البكاء كل ليلة» «فكاد مجرى الدمع يقرح عينه» وهو يبكيها أشد البكاء بكثرة من دموعه التى يتمنى لو كان دما .

ولا نستطيع أن نزعم أن اللوحة غزلية كاملة، ولا هى رثائية بالصورة التقليدية أيضا، ولكنها مزيج بين الموقفين . والموقفان متناقضان ومتصارعان، فليس طبيعيا أن يلتقى غزل ورثاء ، ولكنها الحالة النفسية القاتمة التى يعيشها الشاعر ممزقا فى صراعه بين ماضيه وواقعه فلا يكاد يتبين الحقائق إلا من خلال رؤية ضبابية تلتبس عليه فيها الذكرى بالواقع، مما يدفعه إلى عرض تتداخل فيه الصور على هذا النحو .

وعلى هذا يبدو تمايز القصيدة ، لأنها تقربه من تجربة العذريين، لا فى قسوة التجارب وشدتها ، كما رأينا عند جميل ، ولكن فى حالة ذبولها وخفوتها أمام قضية الموت التى لا يستطيع إلا أن يسلم بها ، ويستسلم لها، وعليه - عندئذ - أن يكتفى بتصوير موقفه إزاء صاحبته التى اختطفت ، فإذا هو لم ينس من صورها ما رصده فى بعض لوحات القصيدة ، وإذا هو يكاد ينسى الموت، فيعيد من شريط الذكريات ما

يساعده على نسيان مصيبته مؤقتا ، حتى إذا صدمه الواقع عاد إلى حالة القتامة والضيق حزينا باكيا .

(٢)

وعلى المستوى الفنى تبدو القصيدة دفقة شعورية متجانسة، فهى تدور حول خط نفسى محوره التمزق والضياع أمام رهبة الموقف وأساسه الصراع والحزن الذى يطرحه الواقع والذكريات معا ، وكأن الشاعر لم يتنفس إلا من خلال تلك الكآبة ، وذلك الضيق والحزن ، مسجلا صورة درامية يكشف بها كيف يسدل الستار بين المحبين فى البيئة البدوية ، خاصة إذا ما فقد أحدهما ، وكأن السبل قد انقطعت أمام كثير عن التجديد والإداع إلا من خلال صورة مطروقة مستهلكة ، بدا فيها تقليديا، فليس ثمة فسحة نفسية يقف فيها هادئا على طلل ، أو يقدم للقصيدة بمدخل آخر إلا ما يتعلق بالغزل حين يتناسى حاضره، فإذا ما أفاق من نشوة الماضى وجد نفسه ضحية آلام الحاضر ، فانقلب راثيا ، مكملا بذلك منطق الصراع الذى عاشه .

ويظل لافتا للنظر فى هذه القصيدة – بصرف النظر عن جدة موضوعها – تلك المزاوجة بين موضوعين يصعب أن يلتقيا فى الشعر العربى على الصعيد الفنى أو النفسى، إذ قلما نجد اتساقا بين الصيغة الغزلية والرثائية فى قصيدة واحدة ، ولكن مع توسيع مجال الرؤية النقدية يمكن أن نلمح فى القصيدة اقتداء بما صنعه الشعراء فى باب الرثاء الذى لا يتجاوز – عند بعض شعرائه – أن يكون صورة ماضية حزينة تمزج بين المدح والرثاء . كوجهين لعملة واحدة .

ولعل سيطرة النغم الحزين على القصيدة قد دفع الشاعر دفعاً إلى ذلك القصر الملحوظ ، والتخلى عن الدقة فى حقل الصورة، أو استكمال جوانب اللوحة الفنية، فلا شك أن البكاء كان معطلا لكثير من قدراته. وربما حجب الكثير من طاقاته الخيالية، أو سلبه قدرا من أناته التى اعتادها فى نظم شعره، ولعل طابع التجربة قد ضيق عليه مجال الإبداع على مستوى ضبط حركته ضمن سياقات المدرسة الفنية التى ينتمى إليها، وترتد بأصولها التاريخية إلى أوس بن حجر والطفيل الغنوى وغيرهما منذ الجاهلية المبكرة ، من هنا برزت القصيدة تلقائية الأداء ، وسادت عفوية المعالجة التى تقربه إلى عالمه الاجتماعى فى مدرسة الحب ، أكثر مما تطرحه حول توصيف موقفه الفنى فى مدرسة الصنعة الأموية ، فهو يصدر – هنا – من منظور يختلف عما درج عليه هو نفسه فى صوره الأنيقة المشهورة على نحو ما رسمته لوحته الفنية:

ألا ليـــتَنا يا عـــزُّ كنا لذى غنى
بعـيـريْن نَرْعَى فى الخَـلاء ونَعْـزُب
كـلانا به عَـرٌّ فـمَنْ يَرَنا يَقُل
على حُـسْنهـا جـرباء تُعْـدى وأجْـرَبُ
إذا مـا وَرَدْنا منهـلا صـاحَ أهلُه
علينا فـمـا ننفكُّ نُرْمَى ونُضْـرَبُ (١)

فهو يعرض الصورة فى أناة واضحة من خلال الأمنية التى تنتزعه من إسار واقعه، ليعيشها بكل أبعادها، إذ يبدوان فى إطار الأمنية بعيرين يرعيان فى الخلاء، ويبدو عليهما من مظاهر المرض والعدوى ما يجعل الناس ينفرون منهما إلى حد الفرار منهما ، فإذا ما رآهما أحد قرب مورد للمياه صاح بهما ، وراح يضربهما حتى يبعدهما عنه وكأنه يبلور فى هذا المشهد التصويرى قضية الحرمان، وكيف يريد الانفلات منها، والخلاص من قيود المجتمع ، وأغلال الرقباء، والوشاة، فيبدو – فى هذا الإطار– عذرى الهوى ، كما بدا فنان الصنعة والصورة فى نفس الوقت ، إذ ما زالت أطراف الصورة تشغل ذهنه ، وما زالت إمكاناته الخيالية تنطلق بكل حيويتها ، فترسم بقية الرتوش الفنية حول المشهد :

نكون بعـيـرى ذى غِنىً فـيـضـيـعنا
فـلاَ هُوْ يَرْعَـانا ولا نحنُ نُطْلَبُ
يطرِّدُنا الرُّعـيَـان عن كل تَلْعَـة
ويمنع منا أن نُرَى فـيـه نَشْـرَبُ
وددْت وبـيـتِ الـلـه أنّـك بَـكْـرَةٌ
هجَـانٌ وأنّى مُـصْـعَبٌ ثم نَهْـرَبُ

فهو لا يريد لها أو له وظيفة فى الحياة إلا تبادل الهوى فحسب، ولذا يطرح امتداد الأمنية استكمالا للأبيات السابقة ، فلا هو يرغب أن يرعى ، ولا أن يطلب، وكذلك هى ، بل يريد مزيدا من نفور المجتمع ومطاردته لهما دون أن يأبه بذلك ، بل يجد فيه سعادته ومتعته ، بدليل ما يختتم به اللوحة من إطار قسمى يصرح فيه بفكرة

(١) نعزب: نبعد فى المرعى عن الحى. البكرة: الناقة الفتية . الهجان : الكريمة . المصعب: الفحل من الإبل .

الهرب التى رآها نهاية المطاف فى حدود الصورة المتخيلة التى استوحاها من أعماق البيئة .

فمثل هذه الدقة، وتلك الأناة فى التصوير لا نكاد نلتمسها فى القصيدة بحكم ظروف الموقف الباكى الذى خضع له كثيِّر ففرض نفسه على كل أدواته ، مما أدى إلى تميز القصيدة وتفردها – بالضرورة – فى هذا الإطار التصويرى .

على أننا فى هذه الرؤية لطبيعة قصيدة كثيِّر من حيث موضوعها وأداتها ووظيفتها لا نستطيع الزعم بهبوط مستواها الفنى بل جاءت فيها قوة الأداء رهنا بتمثل الموقف ومعايشته ، ومع هذا فهى لم تخل تماما من مقومات الصنعة ، فقط تخفف منها الشاعر عما درج عليه فى شعره بوجه عام، أليس متخصصا فى الغزل والمدح ومنتميا إلى مدرسة للصنعة تعرف طريقها إلى كبار شعراء الجاهلية؟

(٣)

ويتخلى كثيِّر عن التصريع فى بيت المطلع، ولكنه يطيل التوقف فى عالم الذكرى، ليلتقط منه تلك الصور التى صاغها من خلال حسن النسق أو التقسيم الصوتى فى «سراج الدجى» «صفر الحشا» «منتهى المنى» «كشمس الضحى» وهو توزيع تصويرى أيضا يقوم على جمال أداء الموقف الاستعارى فى (سراج الدجى) ، والتشبيهى فى (كشمس الضحى) والكناية فى (صفر الحشا) ، إذ يسترجع من الماضى ما كان من جمال صورتها ووقعها على نفسه، ومكانتها التى شغلته منذ المطلع ، وبعده يتنقل إلى مشهد حركى يلتقطه أيضا من الماضى، وكيف كانت تمشى مدلَّة ، متمايلة، مما أوقعه فى هواها منذ صباه ، وما إن يعود إلى بداية العلاقة حتى يضيق بوهمه عند نهايتها ، ليجد نفسه عند رسمها يبكى فراقها الأبدى ، ويدعو لها ، متمنيا لو فداها الموت بأخريات أقل منها دلا وجمالا ، وبعدها يعود ثانية إلى الماضى ليؤصل لنسبها ، فيلجأ إلى التصوير ثانية، ليجعلها (ابنة النضر) كناية عن نعيمها . «وهى ملح لن يتملح» كناية عن خفة ظلها وحسنها ورقتها . وفى الختام لم يرصد إلا ما عاد إليه من مقومات الحزن والبكاء ، فيبنى جزئيات الموقف حول الرمس ، والضريح المنضد، والبكاء كل ليلة ، حتى كاد يقرح عينيه ، وما تسفحه العين من الدموع من هول بكائه عليها . وبذا لجأ كثيِّر إلى التصوير كلما داعب الماضى خياله ، وتقمص شخصه يوم أن كان غزلا لا راثيا ، حتى إذا ما انتقل إلى حقل الرثاء بدا حزينا ، باكيا ، فاكتفى من معالجته بالسرد والصيغ المكررة، التى تجسد تلك الآلام والأحزان .

وعلى هذا النحو تكون جوانب الموقف البدوى فى الغزل قد بانت تفصيلا، فقد رأينا مقاييس الجمال التى دار حولها حوار شعراء البيئة المتخصصة ، وكيف عرضها جميل - بخاصة - فى كثير من قصائده ، كما رأينا طبيعة حركة العذرى ، وسمات مغامراته ، بما فيها من وفاء وبداوة تحكمه كلما تغزل ، وتضبط حركته أينما اتجه. كما رأيناب عضا من مقاييس الجمال تفرض نفسها على كثير حتى فى حديث الرثاء الذى دفعه إلى الهروب من آلام الواقع إلى إطلالة من ذكريات استمتع بها فى الماضى .

وتبقى لقصيدة كثير أنها استكملت عرض جانبمن جوانب الغزل البدوى يحكى موقف الشاعر من محبوبته ، إذا ما كتب عليها الموت ، وكيف يترنح الشاعر فى صراعه بين الماضى والحاضر على غير هدى ، حتى تكاد أدواته تحتل من بين يديه، وإن كان واحدا من شعراء الصنعة الفنية المتأنية على الرغم من وقوعه ضحية كل تلك الأحزان .

## فصل ختامى

## صراعات متميزة بين المدرستين

## (قافية ذى الرمة)

والغزل هنا يبدو أساسا لكل الموضوعات التى طرقها الشاعر، إذ جعل اللوحة الغزلية محورا تدور حوله بقية تجاربه، دون أن يعنى ذلك أنه تخصص فيه على نهج شعراء أى من البيئتين البدوية أو الحضارية ، ومن هنا جاء تميُّزه الذى قد يظهر حتى فيما صوره من مقدمات القصائد ، تلك التى قد تطول بشكل غير معهود فى القصيدة العربية ، لتكتمل للوحة الغزل معالمها قبل أية لوحة أخرى لديه .

وشاعر هذا الاتجاه هو ذو الرمة، وهو غيلان بن عقبة بن مسعود لقب بذى الرمة على لسان مية التى اقترن بها اسمه ، وكثر فيها غزله، منذ مر بخبائها فاستقاها ماء، وكانت على كتفه رمة (وهى قطعة من حبل) فقالت له : اشرب يا ذا الرمة فعرف بهذا اللقب من بعدها .

احتل ذو الرمة مكانة مرموقة فى عصره، على الرغم من وجود الفحول الثلاثة من أصحاب النقائض ، وقد ذاعت أسماؤهم فملأت البيئة الأدبية ، حتى كادت تُسقط سائر شعراء العصر بين يدى نقاده . وكان أشد الناس إعجابا بشعره أبناء البادية، ولكنه تلقى فى مقابل ذلك الإعجاب جناية فنه عليه، حين أخَّره النقاد عن طبقة الفحول الذين كانوا من أشد الناس إعجابا بشعره ، ومن أكثرهم حسداً له على عبقريته وخصوصية إبداعه من ذلك ما ورد عن صالح بن سليمان راويته «كان الفرزدق وجرير يحسدان ذا الرمة» (١) وقول حماد الراوية : ما آخر القوم ذكره إلا لحداثة سنه وأنهم حسدوه ، وقد وضعه ابن سلام فى الطبقة الثانية من الإسلاميين (٢) وحدد له ابن قتيبة موقعه فى موضوعات الشعر المختلفة فى قوله هو أحسن الناس تشبيها ، وأجودهم تشبيبا ، وأوصفهم لرمل ، وهاجرة ، وفلاة ، وماء ، وقرار وحية ، فإذا صار المديح والهجاء خانه الطبع ، وذلك أخَّره عن الفحول (٣) .

---

(١) الأغاني ١٦ / ١٠٨ .

(٢) طبقات فحول الشعراء ٤٥٢ .

(٣) الشعر والشعراء ٤١ .

ليس الخطأ واردا – انطلاقا من هذا القياس فى الشاعر ، ولكنه خطأ العصر فى الطبيعة النوعية لمعايير التى أخذ منها معياراً للمفاضلة بين الشعراء (١) .

وكان ذو الرمة واحدا من رواة الشعر الذين بلغوا فى روايته درجة عالية ، فملك القدرة على تمييز صحيحه من منحوله ، ومعرفة إسلاميه من جاهليه، حتى إذا ما استحكمت شاعريته، راح يسعى وراء تحقيق طموحه، لعله يكون هو الآخر واحدا من فحول العصر ، حتى لا يقتصر دوره على مجرد كونه راوية للراعى ، أو لغيره . وتحققت له الفحولة والحلم بشكل مزدوج ، بعيدا عن تيار النقائض والهجاء فى إطار الفن المتخصص ، وبعيدا – أيضا – عن تيار الغزل المتخصص ، لذلك استطاع أن يحققها فى باب متميز له ، جعل الغزل مفتاحا فيه ، وراح يسكب عواطفه وانفعالاته حول قضية الحب التى وسع مدلولها ، منذ مزج بين حب فتاته وحب الصحراء ، مما نستعيره من تسمية كتاب الدكتور يوسف خليف (ذو الرمة شاعر الحب والصحراء) .

ومع الحب ، ومن خلال التوحد مع الصحراء انتشرت لوحات ذى الرمة فى الغزل، فاقتحمت على الممدوحين بلاطهم ، حتى ضاقوا بها ، فهم لا يريدون مثل هذا النمط الإبداعى الذى يحكى فيه الشاعر شخصه ، ويفتن بتجاربه ، أو يستغرقه وصف الطبيعة من حوله فاختل توازن الشاعر الضخم فى سوق المديح ، بسبب عجزه عن الإجازة فى عرض بضاعته على نحو يرضى ممدوحه ، فقد أغمض الشاعر عينيه عن كل شىء فى شعره إلا موضوع غزله بين الحب والصحراء .

ومع لوحات ذى الرمة عرف بمدائحه وهجائياته ، ولكنه ترك فيهما رصيدا ثانويا من شعره ، فكانت النتيجة أن وضعه النقاد – كما قلنا – فى درجة أقل بكثير من درجته ، لأنه لم يساير الفحول فى وسائلهم التى تزاحموا من خلالها على أعتاب الخلفاء ، حتى غصت بهم ديارهم . ومع واحدة من قصائده قد تكشف لنا حقيقة هذا التميز الذى يحسب له حين يضعه فى مفترق الطرق بين صراعات المدرستين :

(١) أدَاراً لحُــزْوَى هِجْتِ للعَــيْنِ عَــبْــرَةً
فـــاء الهـــوى يرفضُ أو يتـــرقـــرَق

---

(١) يراجع ذو الرمة شاعر الحب والصحراء (الفصل الخاص بالشاعر في ميزان النقد .

(١) يرفض : يسيل متفرقا . يترقرق : يجئ ويذهب في العين دون أن ينحدر .

(٢) كـمُـسْـتَـعْـبَـرى فى رَسْم دَارٍ كـأنّهـا
بوعـسَـاء تنضُـوها الجـمـاهيـرُ مُـهْـرَقُ

(٣) وقَـفْنا فـسلّمْنَا فكادَتْ بمُشْـرِفٍ
لعـرْفـان صَـوْتى دمنةُ الدّار تَنْطِقُ

(٤) تَجـيش إليَّ النفسُ فى كل منزل
لمَيٍّ ويرتاعُ الفـؤادُ المشـوّقُ

(٥) أرانـى إذا هـوّمْـتُ يـامـىُّ زُرْتِنـى
فـيا نعْـمَـتـا لو أن رؤيايَ تصـدُقُ

(٦) فـمـا حبُّ مىٍّ بالذى يكذبُ الفَـتَى
ولا بـالـذى يـزهـى ولا يُـتَـمَـلَّـقُ

(٧) ألا ظعنَتْ مىٌّ فـهـاتيكَ دارُها
بهـا السُّحْمُ تردى والحـمـام المُطَوّقُ

(٨) أربّت علَيـهـا كلُّ هوجـاءَ رادةٍ
زجـولٌ بجـولان الحَـصى حين تَسْحَقُ

(٩) لعـمـرُك إنى يوم جـرعـاءَ مَـالك
لذُو عَـبْـرةٍ كُـلاّ تَفـيضُ وتَخْـفقُ

(١٠) وإنسـانُ عـينى يحـسـرُ الماءَ تَارَةً
فـيـبـدو وتاراتٍ يَجُمُّ فـيـغـرقُ

---

(٢) الاستعبار: الاستخراج. المستعبر: المكان الذي يستعبر منه. وعساء: رابية من الرمل. تنضوها: تتصل بها. الجماهير: ج جمهور وهو العظيم من الرمل.
(٣) مشرف: موضع. دمنة: آثار الناس وما سوّدوا.
(٤) تجيش: أي تغور وتثور وترتفع.
(٧) السحم: الغربان.
(٨) أربت: أقامت. الإرباب: اللزوم. حين تسحق: حين تمر بالحصي. هوجاء: ريح مختلطة الهبوب. زجول: تزجل بالحصي ترمي به.
(٩) تخفق: تأخذ بالحلق. جرعاء: رابية سهلة من الرمل.
(١٠) حسر الدمع: انحدر. يجم: يجتمع.

(١١) يلومُ علَى ميٍّ خليلِي وربَّمـــا
يجـــورُ إذا لامَ الشَّــفِـــيقُ ويَخْــرِقُ

(١٢) ولو أنَّ لقمــانَ الحكيمَ تعـرضَتْ
لعـــينيــه ميٌّ ســافــراً كــادَ يبــرُق

(١٣) غـداةَ أُمنِّى النفسَ عنهـا بدَعْـصَـةٍ
بميٍّ وقـــد كـــادَتْ من الوَجْــد تَزْهَقُ

(١٤) أناة تلُوثُ المرطَ عنهَــا بدَعْــصَــةٍ
رُكَــام وتجــتــاب الوَشَــاحَ فـيَــقْلَقُ

(١٥) وتكسُـو المجنَّ الرِّخْوَ خـصْـرا كـأنَّهُ
إهَانٌ ذَوى عن صُــفْــرةٍ فــهـــو أخلَقُ

(١٦) لهـا جيـدُ أمِّ الخِشْف ريعَتْ فأتْلعَتْ
ووجــهٌ كـقَــرْن الشَّــمس ريَّان مُــشْـرقُ

(١٧) وعينٌ كَـعْين الرِّئم فـيــهـا مـلاحـةٌ
هى السِّـــر أو أذهى التـبــاســاً وأعْلَقُ

(١٨) وتبــسِمُ عن نُور الأَقَـاحىِّ أقْـفَـرَتْ
بوعــســاءَ مــعــروفٌ تُغَــامُ وتُطْلَقُ

(١٩) أمِنْ مــيــة اعـتــادَ الخـيــالُ المؤرِّقُ
نـعـم إنهـــــا مِمَّا عـلـى النَّأى تَطْرُقُ

---

(١٣) تسعف : تدني . النوي : النية التي تنويها .

(١٤) أناة : فاترة بطيئة القيام. تلوث : تدير. المرط : الإزار. تلوث إزارها: تشد به وسطها. الدعصة: الرملة الصغيرة شبه بها عجيزتها .

(١٥) المجن: الوشاح. الرخو : فيه استرخاء من ضمر بطنها. أخلق : أملس. الإهان: العرجون الذي عليه العذوق .

(١٦) أم الخشف : الظبية. أتلعت: أشرفت بعنقها وهي أحسن ما تكون إذا أشرأبت .

(١٧) الرئم : الظبي الأبيض. الالتباس : الاختلاط. أعلق : أي تعلق بالقلب .

(١٨) النور : الزهر. الأقاحي: نبت طيب الريح زهره أبيض. وعساء: مكان من الرمل. تغام: يصيبها غيم. تطلق : تقشع .

(٢٠) أَلَمّتْ وحُزْوَى عُجْمَةُ الرّمْلِ دُونَها
وخَـــفَّـــانُ دونى ســـيله فـــالخَـــوَرْنَقُ

(١)

وتبدو لوحة الغزل عند ذى الرمة على قدر واضح من التميز والارتباط بقسمات تجاربه الخاصة ، فى عصر تشابهت فيه رؤى الشعراء ، حتى ظهرت فى شكل مدارس يحكمها التشابه داخل الموضوع الواحد ، أو التناقص بين مدرسة وأخرى أو سيادة القواسم المشتركة بينها ، فإذا بفن الغزل عند ذى الرمة يصاغ جماليا فى مذهب متفرد ، تلتقى فيه أطراف من التيارين ، مع صدوره عن ذاته بما حولها من فن وتجارب صادقة ، وما سبقت إليه من تراث ، لتعيد الصياغة الجمالية مزجا بين هذا كله فى صور لا تكاد تنطق إلا بحس صاحبها ، وتنطلق من نبض حياته ومن خلال ممارساته ومعايشته لتجاربه .

ويطرح ذو الرمة تجربته الوجدانية فى صور تبدو مقنعة وصادقة لم ينته فيها إلى إسراف شعراء الغزل المحسوس من أصحاب المغامرات فى البيئة الحضارية ، ولم يقف من خلاله عند حد الصور العذرية التى امتلأت يأسا ونحيبا وإحساسا بقتامة الحياة ، وأعراض الضياع ، ولوعة الحرمان ، وحالة الفقد الكامل الذى قد يوازى الموت عندهم فى كثير من الأحيان ، أو ما قد يؤدى إليه من الجنون أحيانا أخرى .

فمثل هذا النغم يكاد يختفى من لوحة ذى الرمة ، وتصبح «مى» المحور الثابت المتكرر الذى يفتتح به قصائده ، ومن حوله يدير جل شعره ، حتى يتخذ منها مصدر إلهامه فى كل موضوعاته من مدح إلى هجاء، فهى تفتح له سبيل الانطلاق إلى أعماق الصحراء التى بدا شديد الشغف بها ، فأكثر من تصويرها أيضا على نفس النغم الغزلى ، حتى كاد يتوحد معها ، ويفنى فيها فناء العاشقين .

ومن هنا كان لمى رصيد ضخم من فن الشاعر ، دفعه إلى تكرار اسمها ، والإكثار منه فى المقدمة الواحدة ، ومن ثم على مستوى كل المقدمات ، ولعله أحس فى ذلك التكرار نوعا من الراحة النفسية ، وهدوء عواطفه ومشاعره ، بعد إفراغ تجاربه ، وتصوير بطلته فيها ، وما إن يحدث هذا حتى يعود الإلحاح مكررا لديه فى قصائد أخرى ، وبذا تتعدد سلسلة الصور الغزلية من خلال نفس نفس الدرجة من

(٢٠) ألمت : أطافت وأتته: جاءته . حزوي: موضع. عجمة الرمل: معظمه ووسطه. خفان: موضع. الخورنق: قصر بالحيرة .

الصدق الفنى والاجتماعى معا . ولعل الموقف الغزلى - بهذا الشكل ، وذلك التكرار - هو ما جعل ذا الرمة يختلف فى موقعه الفنى عن غيره من شعراء العصر أو عن سابقيه . فكثير عند الشعراء الاعتماد على العنصر القصصى الذى لم يعبأ به كثيرا ، بقدر ما عمد إلى السرد والتصوير الخاص، وعند كثير من الشعراء يتكرر عدد هائل من الأسماء فى قصائدهم ، لتكون محورا لغزلهم ، وقد يفاجئنا الشاعر مع كل مقدمة باسم أو أكثر مما يصعب التحقق من صحته ، وعندئذ تطرح المسألة من منظور الرمزية أو الكنى أو التقية ، ولكن ذا الرمة بدا أكثر جرأة وشجاعة حين حدد دائرة غزله بصاحبته «مية» أو «خرقاء» فحسب ومن خلال النظر السريع تبدو «مية» صاحبة السيادة فى الكم الأكبر من تلك المقدمات ، حتى لتبدو خرقاء مجرد ظل لها وربما صورة أخرى يرمز إليها من حيث الدلالة الأرستقراطية للفظ (١) .

وتبقى للوحة الغزل عند ذى الرمة تلك الميزة ، مضافا إليها موقفه المتكرر من الإطالة فى المقدمات، الأمر الذى لا يمكن تصوره إلا من خلال طغيان الذاتية على الشاعر المبدع ، خاصة حين يطلق لخياله عنان التصوير فيما يختاره ، وليس فيما يُفْرَض عليه، فهو يفرغ عواطفه وإحساساته وخواطره ، ويتعدد لديه رصيد الصور من قلب البادية ، وفى عالم الغزل ، وتتكرر المشاهد وتتلاحق ، ومعها تكثر الأبيات ، ويطول السرد ، حتى يكاد الشاعر ينسى موضوعه فى خضم تجربته التى استغرقته فأنسته الوقوف التقليدى عند ممدوحه الذى قد يأتى دوره على هامش القصيدة ، طالما كانت مية هى المحور الذى يدير حوله مقدماته وغزله .

ولذلك تبدو القصيدة التقليدية عند ذى الرمة وقد أصابتها قسمة جائرة بدت المقدمة أساسا فيها وليس الموضوع ، وهى قسمة تكشف عن دلالات ذاتية تتعلق بالتجربة ، وقدرات فنية تتعلق بالتصوير ، كما تكشف عن معجم لغوى ثر ، يمتلك الشاعر ناصيته حين يأخذ منه ، فيستوحى منخياله ، ويستهلم من مكنون تراثه وواقعه معا، وإلى جوار هذا كله تبدو الصورة موجزة ، والنفس الشعرى قصيرا ، بمجرد الوصول إلى موضوع القصيدة ، إذا كان النظم فى غير الغزل .

فإذا أضفنا إلى هذا أن ذا الرمة قد ألغى الفوارق بين الموضوعات حين قدَّم للهجاء والمدح بحديث الغزل ، وأسرف فيه فى أى من الموضوعين تبيَّنا إلى أى حد سيطرت فتاته على كيانه الاجتماعى والفنى معا ، حتى أصبحت مقياسا لرؤيته بشكل مطلق ، وبدلا من البحث عن مقدمة مناسبة لكل موضوع ، راح ذو الرمة يبحث عن الموضوع الذى يختم به المقدمة ، حين يعرضه موجزا فى نهاية القصيدة ، وكأن

الشاعر قد بخل بفنه على غير صاحبته، وأراد قصره على قصائده ، الأمر الذى دفع النقاد إلى إسقاطه من عالم الفحول لعجزه عن العطاء الغيرى على موائد الخلفاء والممدوحين، وعند أعتاب دورهم وقصورهم .

(٢)

ويبدو ذو الرمة بدوى المعالجة فى قصيدته ، على ما فى معجمه من غريب اللفظ الذى عمد إليه عمداً ، ليكشف أبعاد ذلك المعجم آخذا منه ما يتسق مع نسيج الصور الشعرية التى يستوقفه فيها على نهج الجاهلية «رسم دار» يعتمد فيها على الصورة التشبيهية «كأنها رواب ممتدة متلاحقة من الرمال ، وهو يقف على الدار ويسلم كما وقف السلف من لدن زهير» ألا عم صباحا أيها الربع واسلم ، ويكاد الربع يتجاوب معه حين يعرف صوته «كادت دمنة الدار تنطلق» على المستوى البدوى والاستعارى ، ثم يصور ما فى أعماقه بعد أن صور المنظر الخارجى وما بكى فيه على الربع . ومن الأعماق تبدو نفسه جياشة إلى مى ، ويزيد من تعميم الصورة فى «أى منزل من منازلها» ويبدو فؤاده ، مرتاعا من شدة الشوق، كما يبدو خياله قادرا على استجماع طيف «مى» متمنيا لو تحول إلى حقيقة ، ليفلسف بعد هذا كيف يكون حب «مى» من الصدق والعمق .

ومن المشاهد الخارجية والداخلية معا يكسر الشاعر حواجز الزمن ، ويعود إلى عالم الذكريات ، على بداوة مشهد «ظعنها» ، وما تبقى بدارها من «الغربان» التى راحت تنذر بالإقفار والدروى ، والحمام المطوق رامزا إلى ما كان من عشق وحب، يوم كانت تقيم فى تلك الديار . ويزداد حنينه فى عالم الذكرى ، فلا يستطيع أن يكسب الغزل ، وعرض مقاييس الجمال فيها ابتداء من عينيها ، إلى رشاقتها ، إلى جيدها ووجهها ، مستعينا فى توضيح معالم الصورة ببعض التشبيهات أيضا فخصرها كأنه «إهاب ذوى عن صفرة فهو أخلق» وجيد كجيد «أم الخشف» ووجها «كقرن الشمس» وعينها كعين الرئم وأسنانها «كالأقاحى» .

ولعل الموقف التشبيهى يكمل بداوة الأداء الغزلى عند ذى الرمة ، حيث تتلاحق الصور التشبيهية بشكل دقيق ، يدفعه بين حين وآخر إلى تصوير عواطفه ، كأنه يبرر جيشانها فى صدره بسبب ما يعرضه فيها من مقاييس الجمال .

ويكشف ذو الرمة عن حسه التراثى بمصدريه الجاهلى والإسلامى معا، خاصة حول ما استخلصه من معالم جمالها، وكيف أن لقمان الحكيم نفسه قد يعجز عن غض

النظر إلى هذا الجمال ، فهو يعود بذلك إلى القصص الدينى لمعرفته بقصة لقمان الحكيم ، وإن كان لم يشأ أن يعرض من القصة إلا فكرة الحكمة التى عرفت عنه ليصور انتصارجمال محبوبته على حكمة الحكماء ، ولو كان الحكيم هو لقمان نفسه ، وهو يتأثر جاهليا فى نفس الصورة بقول امرئ القيس :

**إلى مـــثلهـــا يرنو الحليم صـــبـــابة**

**إذا مـــا اســبكرت بين درع ومـــجـــول**

فهو يستقى مادته - بهذا القياس - من تراثه وتجاربه على السواء ، فيزاوج بينها جميعا ، وتستبد به التجربة ، فيحرص على التوكيد أحيانا مما دفعه إلى تكرار لفظى وتصويرى على نحو ما عرض من «للعين عبرة» و«لذو عبرة تفيض وتخنق» و«إنسان عينى يحسر الماء تارة ..» وما عرضه أيضا من «رسم الدار» «دمنة الدار» «فى كل منزل لمى» «هاتيك دارها» و«عجمة الرمل دونها» ويردد حول عالمها الغزلى ما يسعده من خيالها وطيفها «أمنى النفس بمى» «أمن مية اعتاد الخيال المؤرق» «أرانى إذا هومت يا مى زرتنى» فيا نعمتا لو أن رؤياى تصدق ..» وأكثر من يكون تكرار اسم من بين ثنايا أبياته إذ يردده سبع مرات وفى كل مرة يجعله محورا لموقف من المواقف فالمنزل منسوب «لمى» وهو فى لهفته يناديها «يامى» ، وفى إقراره عنف حبها يسنده إليها «فما حبُّ مى ...» وفى منطق الجمال والدخول إلى عرض مقاييسه يردد اسمها «تعرضت مى سافرا ...» وفى شكوى الفراق يجعلها أساس آلامه وآماله فى عودتها «أمنى النفس أن تعسف النوى بمى ...» حتى إذا ما جاء إلى الصور الغزلية المحسوسة ارتفع باسمها عن عالم الحس، واكتفى منها بدلالة الضمير وعودته ، ترفُّعا وتساميا بمكانتها عنده حتى إذا اقترب من الختام وعاود تصوير الطيف لم يجد حرجا فى ذكرها للمرة الثامنة على سبيل التكرار التوكيدى الذى يطمح فيه إلى أن يعتاده خيال «مى» فيؤرقه .

وعلى هذا بدا التكرار وبداوة الصور طابعا فنيا منتشرا لدى ذى الرمة ، بالإضافة إلى حرصه على سكب عواطفه أيضا على مشاهد الطبيعة التى عرض من خلالها جمال صاحبته بين «قرن الشمس ريان مشرق ... ونور الأقاحى ... وروابى الرمال ، كما عرض منها ما راح يناجيه من الديار ، ورسمها ، ومنازلها حتى كادت تتجاوب معه وتشاركه آلامه ، فيسقط عليها ومن خلالها أحزانه ، طالما كانت لها علاقة بمى. وكأن الشاعر لا يعجب من الأشياء إلا بما تعلق منها بها ، حتى من

أترابها وصاحباتها ، حين يتعرض لحديث الوصل والماضى على نحو قوله (١) :

**قـد مـرّ أحـوالٌ لهـا وأشْـهُـرُ**
**وقـد يُرى فـيـهـا لعين مَنْظَرُ**
**مـجـالسٌ ورَبْرَبٌ مُـصَـوَّرُ**
**جمُّ القُـرون آنِسـاتٌ خُـفَّـرُ**
**أترابُ ميَّ والوصـالُ أَخْـضَـرُ**
**ولم يُغَـيِّـر وصلَهـا المُغَـيِّـرُ**
**فـقـد عـداني عـادياتٌ شُـجَّـرُ**
**عَنْهـا وهجـرٌ والحـبـيبُ يُهْـجَـرُ**

فهو يعيش تجربة الحب بمنطق العذريين ولوعتهم ، وإن كان يجدد فى تصويره وعرض قصائده ، إذ يبدو متيما كما كانوا كذلك :

**تلك التى تيـمَّتْ قلبى فـصـارَ لهـا**
**مـن وده ظاهـرٌ بـادٍ ومكتـومُ (٢)**

ولكنه ما زال محتفظا باطابع الخاص فى غزله ، فلم يتطرف فى أى من الاتجاهين ، بقدر ما صاغ رؤية معتدلة ، وفلسفة هادئة للغزل فى شعره تميز بها وتميزت به ، وأفردته من بين شعراء الاتجاهات الغزلية فى إطار محدود لذلك اللون الخاص .

---

(*) ديوان ذي الرمة ٣١٥ .

(١) العين: بقر الوحش. يشبه بها النساء الحسان العيون. الرَبوب: القطيع من البقر. خفر : حيات. حم القرون: أي سود القرون وهي الذوائب. آنسات: لهن أنس. عداني: صرفني. عاديات : صوارف. شجر أي شواجر ، شواغب . يشجرنه : يمنعه .

(٢) ديوانه ٤٠٠، تيمت : ضلت فؤادي وأذهبته .

# خاتمـــة

## خـــاتمـــة

طمحت هذه الدراسة إلى التوقف طويلا عند أشكال الصراع فى القصيدة الأموية من خلال تأمل جماليات النص الشعرى ومحاولة تحليل بعض القصائد التى أفرزتها قرائح شعراء العصر ، ولذا أخذت على عاتقها صوراً من الاستقصاء - بقدر الإمكان - لكثير من النماذج الشعرية التى تعددت ملامحها ، وبانت دلالاتها ، واشتد تنوعها على مستوى البيئات المختلفة .

وعلى أساس من هذا التصور الاستقرائى والتحليلى بدت الوقفة ضرورية عند المؤثات المختلفة التى أسهمت - بشكل واضح - فى توجيه صراعات الحركة الأدبية فى العصر ، الأمر الذى نجم عنه اختلاف بين فى درجات التأثر لدى الشعراء ، إرضاء لحسهم التراثى من ناحية ، أو اتساقا مع ما هو مستحدث فى عصرهم من ناحية أخرى ، خاصة حين بدا الشاعر الأموى شديد الحساسية لوقع أحداث الحياة من حوله ، شديد اليقظة لما تشهده من تحول أو تطور على مستوياتها المتعددة ، إلى جانب نفس الصحوة تجاه الإحيائية التى أصبحت لغة الحياة والفكر فى البيئات الأموية .

ومن هنا كان الإقدام على هذه الدراسة الفنية مصحوبا بمزيد من الطموح إلى التعرف على ألوان من رصيد الفن الشعرى فى العصر ، انطلاقا من الرغبة فى تأمل هذا الرصيد ، ومحاولة تصنيفه ومعالجته تحليلا وتقويما ، لتحديد طبيعته وموقفه من التراث وقضايا المعاصرة ، وما قد يشيع بينهما من نماذج الصراع وصوره .

وبقيت محاولة - لابد منها - لاستكمال تلك الرؤى ، أعنى ضرورة التوقف عند عناصر الثبات ودورها فى مؤازرة ملامح التحول فى البنية الفنية للقصيدة الأموية ، مع اختلاف ظروف الحياة ، وهو درس فنى يحتاج - بالضرورة - إلى تأمل كل الاتجاهات المتصارعة والظواهر الفنية المتضادة ، تلك التى يزداد التركيز عليها فى إطار محتوى القصيدة ، بعد التوقف - بالطبع - عند قضايا الشكل والبنية الفنية تصويرا وإيقاعا ، أو تقريرا وإقناعاً .

وعلى مستوى المادة المدروسة هنا يظل أساسا فى معالجتها طرح حركة الشعراء فى إطار مؤثرات العصر واتجاهاته ، وظواهره الفنية المختلفة . بما يسمح باستكشاف كل أشكال صراعاته وتناقضاته .

ومن هنا يأتى تبرير التركيز على دواوين الشعراء كمصادر أولى للدرس التحليلى ، فمنها تستقى المادة الجمالية التى يدور من حولها الحوار ، أملا فى الاقتراب من جوهر النص على المستوى الجمالى من ناحية ، وعلى المستويات الاجتماعية والنفسية والأخلاقية من ناحية أخرى ، وهو ما يؤدى – فى النهاية – إلى حصر شبه دقيق للأنماط الصراعية الغالبة على المجتمع الأموى بعامة ، والمجتمع الأدبى فيه بصفة خاصة .

# مصادر ومراجع

## مصادر ومراجع

### أ- مصادر

(١) الأحوص: شعر الأحوص ت : عادل سليمان جمال ط. الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ .

(٢) الأخطل : شعر الأخطل ت د. فخر الدين قباوة ، ط. دار الآفاق الجديدة – بيروت ١٩٧١ .

(٣) البغدادى (عبد القادر عمر) خزانة الأدب ت عبد السلام هارون – دار الكتاب العربى ١٩٦٧ .

(٤) أبو تمام : نقائض جرير والأخطل دار الكتب العلمية بيروت ١٩٢٢ .

(٥) الجاحظ : البيان والتبيين ت. عبد السلام هارون ، القاهرة ١٩٧٥ .

(٦) جرير : ديوان جرير . ت : نعمان أمين طه ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٩ .

(٧) جميل بن معمر : ديوانه ت د .. حسين نصار ، نهضة مصر ، القاهرة ١٩٦٧ .

(٨) الحصرى: زهر الآداب، ت. محى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ١٩٧٢.

(٩) ابن الأثير : الكامل فى التاريخ مراجعة وتصحيح محمد يوسف الدقاق ، بيروت ١٩٧٧ .

(١٠) ابن خلدون : مقدمة ابن خلدون ط. المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة د. ت.

(١١) ابن خلكان : وفيات الأعيان ت : محى الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، القاهرة ١٩٤٨ .

(١٢) ذو الرمة : ديوان ذى الرمة . نشر كارليل مكارتنى ط . كمبردج ١٩١٩ .

(١٣) الراعى النميرى : ديوانه ، جمع وتحقيق رانيزت ڤايبرت – بيروت ١٩٨٠ .

(١٤) ابن رشيق : العمدة فى صناعة الشعر وآدابه ، مطبعة السعادة بمصر ١٩٠٧ .

(١٥) الطبرى : تاريخ المرسل والملوك ، ت : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ١٩٦٨ .

(١٦) طرفة بن العبد : ديوان طرفة ت: لطفى الصقال ودرية الخطيب ، دمشق ١٩٧٥ .

(١٧) الطرماح بن حكيم : ديوانه ، نشر كرنكو لندن ١٩٢٧ .

(١٨) ابن عبد ربه : العقد الفريد ، ت : محمد مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨٧ .

(١٩) أبو عبيدة : شرح نقائض جرير والفرزدق ، ط . الصاوى ، القاهرة ١٩٣٥ .

(٢٠) العرجى : ديوان العرجى ، تحقيق خضر الطائى ورشيد العبيدى ، بغداد ١٩٦٥ .

(٢١) أبو على القالى : الأمالى ، مراجعة لجنة إحياء التراث ، دار الآفاق بيروت - ١٩٨٧ .

(٢٢) عمر بن أبى ربيعة : ديوان عمر ، ط : الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٣ .

(٢٣) أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ .

(٢٤) الفرزدق : ديوان الفرزدق ، ط . دار صادر - بيروت .

(٢٥) القطامى ت. د. إبراهيم السامرائى ، د. أحمد مطلوب ، دار الثقافة - بيروت ١٩٦٠ .

(٢٦) ابن قتيبة : الشعر والشعراء : ت أحمد شاكر دار المعارف ١٩٦٦ .

(٢٧) ــــــــ : عيون الأخبار : دار الكتب العلمية - بيروت ١٩٨٦ .

(٢٨) ــــــــ : تاريخ الخلفاء أو الإمامة والسياسة ، مؤسسة الوفاء - بيروت ١٩٨١ .

(٢٩) ابن قيس الرقيات : ديوان ابن قيس ت د. محمد يوسف نجم ، دار صادر - بيروت ١٩٥٨ .

(٣٠) كثير عزة : ديوانه ، نشر هنرى بيرس ، ط. الجزائر ١٩٢٨ .

(٣١) الكميت بن زيد : ديوانه نشر جامعة بغداد بالعراق .

(٣٢) ــــــــــــ : الهاشميات ، ط. ليدن ١٩٠٤ (ت: چوزيف هورتس) .

(٣٣) المبرد : الكامل ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة ١٣٦٤ هـ.

(٣٤) مجنون ليلى : ديوانه ، جمع ونشر جلال الحلبى ، ط. الحلبى القاهرة ١٩٦٣ .

(٣٥) المزربانى : الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ، ت على البجاوى ط. نهضة مصر ١٩٦٥ .

(٣٦) أبو هلال العسكرى / ديوان المعانى ، القدسى . القاهرة .

(٣٧) ـــــــــ / كتاب الصناعتين ، القدسى . القاهرة .

(٣٨) النويرى : نهاية الأرب فى فنون الأدب ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة .

(٣٩) ياقوت : معجم الأدباء ، دار الفكر ١٩٨٠ ، بيروت .

**ب- مراجع :**

(٤٠) أحمد أمين : فجر الإسلام ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٤ .

(٤١) د. أحمد الحوفى : أدب السياسة فى العصر الأموى ط. نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٩ .

(٤٢) أحمد الشايب : تاريخ النقائض فى الشعر العربى ط. النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٤ .

(٤٣) ـــــــ : تاريخ الشعر السياسى ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٤ .

(٤٤) د. سامى الدهان : الغزل ط. دار الثقافة - بيروت .

(٤٥) د. شكرى فيصل : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، ط. جامعة دمشق ١٩٥٩ .

(٤٦) د. شوقى ضيف : العصر الإسلامى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٣ .

(٤٧) ـــــــــ : التطور والتجديد فى الشعر الأموى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٩ .

(٤٨) د. طه حسين : فى الأدب الجاهلى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٤ .

(٤٩) كارل نالينو : تاريخ الآداب العربية حتى نهاية العصر الأموى ، دار المعارف ١٩٥٤ .

(٥٠) د. محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، ط. النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٤ .

(٥١) د. محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر فى القرن الثانى الهجرى ط. دار المعارف القاهرة ١٩٦٣ .

(٥٢) د. النعمان القاضى : شعر الفرق السياسية فى الشعر الأموى ط. دار المعارف ١٩٦٦ .

(٥٣) د. نورى القيس : شعراء أمويون . ط. جامعة بغداد ، العراق ١٩٧٦ .

(٥٤) د. يوسف خليف : ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ط. دار المعارف ١٩٧٠ .

(٥٥) ——————— : الحب المثالى عند العرب ط. دار المعارف ١٩٦١ .

# محتويات الكتاب

إلى الجزء الخامس

فى العصـــر العباســـى ←